

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SILVERLAKE LIFE : THE VIEW FROM HERE : POUR UNE LECTURE DE
L'IMAGE-MORT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MYRIAM DUSSAULT

SEPTEMBRE 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Madame Johanne Villeneuve qui a cru à la réalisation, à l'importance et à la pertinence de ce projet. Par ses commentaires justes et rigoureux, elle a su me stimuler et m'encourager dans la poursuite de mes travaux. Je lui dois toute ma gratitude.

À mes amis et collègues qui, par leur générosité, leur écoute et leur support, ont aussi participé de ce mémoire. Leurs questions ont souvent contribué à relancer et à éclairer mes réflexions.

À Mamadou Oulatta Diallo qui, bien qu'arrivé en fin de parcours, m'a redonné le souffle nécessaire et la foi pour mener à terme ce projet.

À ma famille dont la confiance n'a jamais failli, à Léopold Blouin et à Rachelle Forgues qui veillent sur moi comme des images.

À tous mes morts. À ceux, surtout, qui n'ont pas encore trépassé.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA MORT, HANTISE DE L'IMAGE	7
1.1 Au commencement, l'image. L'origine mortifère de l'image : le dogme chrétien de la résurrection	8
1.2 La mort saisie. L'expérience photographique.....	13
1.3 L'image cinématographique. Fidélité et vitalité	18
1.4 Le confessionnal, l'art vidéo, l'intimité et la quotidienneté	24
1.1.4 L'exemple de Jean-André Fieschi	27
1.1.5 L'exemple de Nelson Sullivan	28
CHAPITRE II	
<i>SILVERLAKE LIFE</i> : LA MORT COMME EXPÉRIENCE AUDIOVISUELLE	31
2.1 Montrer la mort : le regard	33
2.1.1 L'affection	39
2.1.2 La photographie	41
2.1.3 Le visage	45
2.1.4 La mort depuis le visage	49

CHAPITRE III	
<i>SILVERLAKE LIFE</i> : LE LEGS DE LA MORT, LE TESTAMENT ET L'ARCHIVE FILMÉS	55
3.1 Sur le concept d'archive	55
3.1.1 Témoigner, authentifier, consigner	57
3.1.2 Une mise en scène de l'archive	58
3.2 Le film comme legs	60
3.2.1 L'ombre : entre la présence et l'absence de la mort	63
3.2.2 La lumière et la photographie : de l'intérieur de la maladie	68
3.2.3 L'imagerie médicale : entre le visible et l'invisible	71
CONCLUSION	75
APPENDICE	81
BIBLIOGRAPHIE	83

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Oeil tuméfié de Tom Joslin	81
1.2 Importance des médiations audiovisuelles. Mise en scène de l'archive	81
1.3 Silhouette moribonde. Figuration de la trace et de l'empreinte	82
1.4 Technologies et imagerie médicale	82

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de développer une réflexion sur les liens qu'entretiennent la problématique de la mort et sa représentation, plus particulièrement dans sa version cinématographique. À partir du film *Silverlake Life : The View from Here* de Peter Friedman, il s'agit de démontrer de quelle manière la mort est présentée et envisagée lorsque mise en images, en tant qu'expérience singulière. Ce travail a donc pour but l'élaboration d'une pensée théorique de l'image depuis l'analyse d'une œuvre. Il convoque certaines théories littéraires, de même que des théories en arts visuels et en philosophie. Il touche évidemment à la question de la mort, de l'image, mais aussi à celle du témoignage, du testament et de l'archive filmés.

Nous posons l'hypothèse selon laquelle l'expérience de la mort d'autrui se trouve transformée lorsque donnée à voir en images. Le film de Friedman justifie la méthode utilisée pour aborder et confirmer cette hypothèse. Notre étude s'attarde particulièrement sur les concepts élaborés par Georges Didi-Huberman sur la survivance à l'œuvre dans les images de la culture occidentale. De même, elle convoque les réflexions de Roland Barthes sur la photographie et la mort, celles de Maurice Blanchot, de Jacques Derrida et de Jean-Luc Nancy. C'est à partir de la rencontre et du dialogue entre les concepts soulevés et l'analyse des images filmiques de *Silverlake Life* que naissent les principaux postulats de cette recherche. Parmi ceux-ci, nous pouvons évoquer celui du film comme legs et héritage de la mort, ainsi que le concept d'*image-mort* que nous proposons et développons, en filigrane, dans notre travail.

Cette étude est novatrice en ce qu'elle offre un angle nouveau pour l'analyse de *Silverlake Life*. Plutôt que de s'attarder, par exemple, à la dimension homosexuelle présente dans le film, elle rend compte du rôle, de la portée et de la valeur de l'image filmique dans le cadre d'un tel témoignage sur la mort.

Mots-clés : *Silverlake Life*, Image, Mort, Cinéma, Témoignage, Archive, Sida

INTRODUCTION

Il ne fait aucun doute que le problème de la représentation de la mort occupe une place particulière au sein du paysage théorique actuel. En effet, comment qualifier « cette extrême absence de forme, ce non-être par excellence que constitue le phénomène de la mort¹ » ? Comment aborder et discuter de la mort, laquelle est, depuis toujours, marquée par la difficulté de sa conceptualisation et l'aporie de sa représentation ? Est-il possible même d'en dire l'événement ? Pourtant, nombreuses sont les œuvres littéraires, cinématographiques ou vidéographiques qui, en écho à cet irreprésentable que désigne l'expérience mortifère, explorent la mort de soi, la mort d'autrui, la souffrance reliée à la maladie, au sida. Ces œuvres, telles celles, bien connues, de Derek Jarman², tendent à jeter un regard intime et singulier sur les sujets frappés de mort ; elles prêtent une attention particulière à la présence de la mort, à ses manifestations qui transparaissent habituellement sur le corps et sa matérialité transformée, réifiée. Ainsi tentent-elles de formuler un discours sur la mort afin de la penser et de l'apprivoiser.

Bien qu'elles ne s'attardent pas explicitement aux récits de mort mis en images, les études sur la représentation visuelle envisagent tout de même, si ce n'est que partiellement, la présence de la mort qui constitue le fondement de toute culture dite visuelle. De là naît, par exemple, la pertinence des travaux de Georges Didi-Huberman ou de Jean-Luc Nancy sur les corrélations entre les origines de l'image et

¹ Jean-Pierre Vernant, « La mort ou les morts ? », *Autour des morts. Mémoire et identités, Actes du V^e colloque international sur la sociabilité*, Rouen, 19 au 21 novembre 1998, Presses de l'Université de Rouen, 2001, p. 9.

² Exemple des plus probants de la monstration du corps sidéen transformé, le film *Derek Jarman's Blue* invite le spectateur à participer de l'expérience mortifère. Le bleu qui couvre l'écran, seule image cinématographique du film, traduit le désir de donner à voir le sida, mais aussi l'impossibilité de sa représentation concrète. De même, il n'est pas sans suggérer que la mort a inévitablement partie liée avec l'expérience des images. D'ailleurs, la prégnance du bleu renvoie aux toiles du peintre Yves Klein. Voir Derek Jarman, *Derek Jarman's Blue*, film, coul., 78 min, Angleterre, 1993.

la mort. Si ces théoriciens ont défendu une pensée de l'image issue de la mort, ce mémoire se propose, quant à lui, d'élaborer une réflexion théorique sur la mort naissant de l'image. Pour ce faire, il examine comment cette dernière, en produisant notamment des traces, de l'empreinte et du reste, transgresse la notion de finitude et engage les concepts de survie et de continuité. Selon Régis Debray : « Si la mort est au commencement, on comprend que l'image n'ait pas de fin³. » Notre étude consistera donc en une discussion sur la signification, la valeur et le rôle de l'image dans la représentation de la mort. Elle se concentrera sur le film *Silverlake Life : The View from Here*⁴, réalisé par Peter Friedman et Tom Joslin en 1993. Si celui-ci servira de prétexte pour mieux discuter de ce mariage entre mort et image, il ne fera toutefois pas l'objet d'une analyse exhaustive qui viserait à l'expliquer définitivement. Notre mémoire tâchera plutôt, en colligeant les études sur la représentation visuelle et l'événement de la mort, de favoriser ce dialogue autour de la problématique de la mort et de sa mise en images.

Les trois chapitres qui suivent ont pour fin de dégager la portée de l'expérience de la mort au contact des médiations audiovisuelles, particulièrement du cinéma. Le premier chapitre portera sur la descendance mortifère de l'image et démontrera comment la représentation visuelle naît de la mort. Un parallèle entre les origines de l'image et la doctrine chrétienne de la résurrection visera à mettre en lumière cette question. Les notions de présence et d'absence, au cœur de notre démonstration, permettront d'illustrer cette rencontre de la mort et de l'image; elles n'en rendront que plus pertinent le sujet auquel s'attache notre mémoire. Bien qu'elle s'appuiera de façon prépondérante sur l'ontologie de l'image photographique et cinématographique, cette partie de notre étude abordera aussi les qualités matérielles

³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 23.

⁴ Peter Friedman et Tom Joslin, *Silverlake Life : The View from Here*, film, coul., 35mm, 99 min, États-Unis, 1993. Dorénavant, nous abrégons le titre du film afin d'assurer une certaine fluidité dans la lecture.

des images picturale et vidéographique en fonction de leur relation à la mort. Pour sa part, le second chapitre sera entièrement consacré à *Silverlake Life* et à la manière, singulière, dont celui-ci œuvre à la monstration et à la représentation de la mort. Le traitement réservé dans le film au regard, à l'affection, à la photographie et au visage mènera à bien notre réflexion. Enfin, le troisième chapitre fera état de la dimension archivistique et testimoniale qui traverse tout *Silverlake Life*. Une lecture des ombres et de la lumière justifiera une discussion sur l'image comme legs et triomphe de la vie sur la mort.

Nous convoquerons en grande partie les travaux de Georges Didi-Huberman sur la survivance à l'œuvre dans les images, de même que ceux d'autres théoriciens et historiens de l'art qui insistent sur les enjeux de la visualité et leur influence sur différentes représentations du monde. Les ouvrages consacrés au médium cinématographique feront bien sûr partie intégrante de notre mémoire en constituant les principales assises théoriques. De même, les réflexions de certains auteurs issus des études littéraires et de la philosophie, tels Roland Barthes, Maurice Blanchot et Jacques Derrida, viendront alimenter notre analyse de façon ponctuelle.

1. Le film

Tom Joslin est cinéaste documentaire et professeur de cinéma à l'Université de Californie lorsqu'il découvre qu'il est atteint du sida. Deux ans plus tard, il apprend que son amoureux, Mark Massi, est également porteur de l'affection. À la suite de cette nouvelle, Joslin décide de réaliser l'autobiographie filmique des amants, *Silverlake Life*. Sous la forme du journal-vidéo⁵, celle-ci relate leurs chroniques intimes et quotidiennes; elle souhaite immortaliser leur vie commune, laquelle se trouve guettée par la mort.

⁵ D'abord tourné en vidéo, le matériel filmique sera transféré sur pellicule cinématographique dans le but de sa distribution.

L'œuvre que les amants réalisent propose une pluralité de discours qui touchent à la fois à leur intimité amoureuse, à leur relation singulière à la maladie et à la mort, ainsi qu'à la dimension homosexuelle qui les unit. Afin de retracer la venue à la mort de Joslin et de Massi, *Silverlake Life* privilégie, entre autres, un montage alterné et certaines rétrospectives qui illustrent le temps d'avant la maladie. Or, l'évocation de la présence et de l'absence du sida est au cœur de ce projet filmique qui insiste, à plusieurs reprises, sur la nécessité d'enregistrer des images afin de contrer l'oubli, de s'attacher à la vie qui reste et, qui plus est, de résister à la mort.

Le film présente de manière plus explicite l'itinéraire mortifère de Tom Joslin dont l'avancée du virus est plus rapide que celle de son amant. Ce dernier accompagne donc Joslin en le filmant jusqu'à sa mort. Suite à cet événement, Peter Friedman, ami et collègue du couple, assure la continuité du projet filmique en enregistrant des images de Mark Massi jusqu'à son décès. Le film, qui s'inscrit sans contester dans les visées du témoignage, procède donc à la circulation de l'expérience mortifère par les images qui ne cessent de défiler : le passage d'un réalisateur à l'autre traduit d'ailleurs ce relais de témoin à témoin qui marque *Silverlake Life* et qui en fait une œuvre dont le projet est sans cesse renouvelé.

Silverlake Life représente, dans son entièreté, plus de trente-cinq heures d'images filmées qui ont été répertoriées afin de constituer ce document bouleversant de quatre-vingt-dix-neuf minutes. Il a été récipiendaire de plusieurs prix dont celui, prestigieux, du meilleur film au festival de Sundance en 1993.

2. L'originalité de la recherche

L'originalité de notre étude réside principalement dans le choix de son objet qui a été très peu abordé par la critique⁶. En effet, nous constatons, à la lumière des nombreuses recherches sur le film, que les travaux scientifiques qui lui ont été consacrés s'attachent à la problématisation de sa dimension homosexuelle. Ces travaux traitent, par exemple, de la manière dont *Silverlake Life* s'inscrit dans le tracé des productions gaies, lesquelles rendent compte d'une émancipation et d'une prise de parole subversives. Dans une optique sociologique et inspirées des théories *queer* et de celles des genres sexués, ces études s'attardent souvent à la narration du film et aux interactions des amants entre eux. Parmi celles-ci, l'article de Beverly Seckinger et de Janet Jakobsen⁷ se démarque en ce qu'il compare *Silverlake Life* au cinéma direct et au cinéma-vérité. Les auteures examinent l'approche formelle du film et évaluent son apport singulier au cinéma documentaire. De même, elles soulignent que le journal filmé des amants, tout en privilégiant un regard subjectif et intime sur la mort, engendre de nouvelles relations à l'autre et transforme l'expérience de la communauté. Selon une approche psychanalytique, l'étude de Peggy Phelan⁸ retrace les liens entre le spectateur confronté à la mort et la manière dont le film présente ce traumatisme. Elle s'attache donc à l'importance du dispositif cinématographique en décrivant brièvement son rapport à la mort et en suggérant que celui-ci favorise la « mémoire du corps ». Notre recherche, même si elle puise dans quelques considérations élaborées par Phelan autour de l'image, n'entend pas se déployer dans

⁶ En réalité, la plupart des réflexions sur *Silverlake Life* se présentent sous la forme de très courts résumés ou d'articles bibliographiques. Dans le cadre de cette recherche, nous croyons qu'il serait fastidieux et sans doute inutile de les documenter et d'en fournir les références.

⁷ Beverly Seckinger et Janet Jakobsen, « Love, death and videotape : *Silverlake Life* », dans Chris Holmlund et Cynthia Fuchs (dir. publ.), *Between the sheets, in the streets. Queer, lesbian, gay documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 144-172.

⁸ Peggy Phelan, « Infected eyes. Dying man with a movie camera : *Silverlake Life : The View from Here* », *Mourning sex. Performing public memories*, London et New York, Routledge Editions, 1997, p. 153-173.

la même optique. Elle propose plutôt une exploration des qualités matérielles des images dans *Silverlake Life* et une évaluation du rôle et de la portée de ces images dans le contexte de la mort des amants. Elle tend à appréhender le rapport mort-image pour autant qu'il discute de la mémoire, mais aussi de la vie, de la survie et de la continuité.

Les fondements théoriques et les principaux postulats sur lesquels se base notre étude représentent probablement les aspects les plus novateurs de cette recherche. Parmi ces éléments originaux, nous soulignons l'attention particulière qui sera prêtée à certains concepts de Georges Didi-Huberman sur l'alliance entre image et survivance, et la synthèse des études littéraires et des théories de l'art qui composent et nourrissent notre travail. Le croisement entre littérature et arts visuels permet justement de saisir comment l'expérience de la mort est elle-même transformée dans le cadre particulier de la représentation visuelle dont nous reconnaissons l'importance capitale dans la culture actuelle. L'événement de la mort sera donc étudié à partir de l'hybridation et de la rencontre des images, de la philosophie, des théories littéraires et de l'art. Jusqu'à aujourd'hui, ces champs d'investigation n'ont pas été exploités dans les quelques rares travaux parus sur *Silverlake Life*. La pluralité de questions qu'ils soulèvent assure la mise en forme de notre mémoire qui s'articule entièrement autour de l'image et de ses relations à la mort. Le premier chapitre qui suit constitue d'ailleurs la mise en contexte de cet ensemble de questionnements qui, à lui seul, compose la toile de fond de notre recherche.

CHAPITRE I

LA MORT, HANTISE DE L'IMAGE

L'image est re-présentation c'est-à-dire en définitive résurrection.

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*

Comment parler de l'image et de ses conditions d'apparition sans aborder de front le rapport inhérent que celle-ci entretient avec la mort? Quelle posture adopter devant l'image qui, toujours, nous rappelle que la représentation visuelle fait dialoguer entre elles la présence et l'absence, l'apparition et la disparition et, de surcroît, la mort et la vie?

S'il faut en croire Louis Marin, l'image aurait partie liée avec la mort dans la mesure où, selon la logique qu'imposent ses modes d'apparaître, elle est d'abord une représentation marquée par l'absence du corps. En effet, l'image a pour principale fonction de se substituer à la « chose » représentée : « Quelque chose qui *était* présent et ne l'est plus est *maintenant* représenté. À la place de quelque chose qui était présent ailleurs, voici *présent* un donné, ici : image⁹ » L'image *re-présente* et donne à voir de nouveau ce qui n'est plus : les morts, les disparus. Tels sont, par ailleurs, son être et son efficace : « Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place¹⁰. » C'est donc à la suite d'une perte, d'une mort que survient l'image qui, afin de pallier à cette absence, tend à la présentifier, à la mettre en scène

⁹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1993, p. 11.

¹⁰ *Idem.*

pour à la fois la faire reconnaître et la rendre sensible, voire effective : « La force de l'image est ici [...] autant force de présentification de l'absent qu'énergie d'autoreprésentation : faire reconnaître le mort dans la monstration, c'est *se présenter représentant* le mort [...]»¹¹. » De la même manière, Jean-Luc Nancy suggère que l'image, dans sa matérialité, donne à voir l'acte même de mourir comme phénomène performatif. Selon lui, « au fond de toute image, il y a l'inimaginable imaginant : il y a le mourir comme mouvement du se-présenter¹² ». Ainsi l'image raconte-t-elle, rencontre-t-elle toujours l'absence, ce lieu qui est celui-là même de sa présence.

1.1 Au commencement, l'image. L'origine mortifère de l'image : le dogme chrétien de la résurrection

Alors qu'elle joue à la fois la partition de la disparition et celle de l'apparition, l'image rappelle le paradoxe de la doctrine chrétienne qui évoque une des origines de la représentation visuelle¹³. En effet, la théologie chrétienne, dont l'iconographie est des plus riches, repose sur la disparition du corps du Christ au tombeau et l'apparition d'une croyance attestée par une parole, un énoncé qui, parce que prononcé par l'Ange devant le mausolée vide, se substitue au cadavre disparu¹⁴. Or, c'est précisément la résurrection du Christ ayant déserté son sépulcre, et dont le corps surgit d'entre les morts, qui inaugure et cristallise l'événement de la disparition-apparition relatif à la représentation visuelle : « Ainsi le Christ n'en finit-il jamais de se manifester, puis de disparaître, puis de manifester sa disparition même. Toujours le Christ s'ouvre et se referme. Toujours il s'avance jusqu'au contact et se retire jusqu'au fin fond des

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Écritures/Figures, 2003, p. 175.

¹³ Supposer que la représentation visuelle trouve son origine depuis la doctrine chrétienne de la résurrection demeure une manière partielle d'appréhender ses déterminations ontologiques. Il suffit de retourner à Platon et à son allégorie de la caverne pour découvrir que la représentation visuelle advient bien avant sa filiation au Christ mort et ressuscité.

¹⁴ Pour une analyse plus approfondie du rôle de substitution qu'occupe le discours prophétique de l'Ange au tombeau, voir Louis Marin, « Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangélique », *Langages*, n° 22, vol. VI, 1971, p. 39-50.

mondes¹⁵. » De même, la présence et l'absence du Christ s'appréhendent, selon Georges Didi-Huberman, dans la notion même du pli¹⁶ qui ouvre à la vue et concède un sens au mystère du dogme de la résurrection. Le pli comme « les jeux subtils de la limite entre l'ouvert et le fermé, le visible et l'invisible, l'ici et l'au-delà, la chose captée et la chose qui capte, le devant et le dedans¹⁷ » représente à la fois le mouvement qui caractérise la représentation visuelle et la croyance chrétienne. De là aussi l'absence du Christ se fait sentir par des signes, des images témoignant de sa *praesentia in absentia* : « Telle une image lumineuse et glorieuse, étincelante et brillante, le Christ disparaît et réapparaît, manifestant parfois sa disparition par des indices. Jésus est là et n'est plus là¹⁸. » Il nous faut rappeler que la théologie chrétienne conçoit ces indices comme manière d'articuler la dialectique de la visibilité et de l'invisibilité du Christ. Dans son commentaire sur l'Ascension, saint Thomas D'Aquin a traduit ces signes en termes de marques lumineuses visuelles (la nuée et le feu de gloire) qui consacrent la disparition du Christ : « La divinité a manifesté par des choses visibles les mystères invisibles de Dieu. De même donc que Dieu, par les indices empreints dans les créatures visibles, s'est en quelque sorte montré aux hommes¹⁹. » Pour Louis Marin, ces indices assurent la « transfiguration ontologique du corps²⁰ » christique absent et deviennent « ce corps-là disparu²¹ ». C'est sans doute pour cette raison que l'iconographie chrétienne aura travaillé pendant des siècles, et encore aujourd'hui, à mettre au jour des images qui évoquent le mystère de la résurrection et qui tendent, par le fait même, à le résoudre. En réalité, le récit biblique de la résurrection, en en confiant l'événement au discours rapporté de

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 185.

¹⁶ Sur cette question, voir aussi Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, 188 p.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 186.

¹⁸ Véronique Mauron, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Hazan, 2001, p. 14.

¹⁹ Saint Thomas D'Aquin, *Somme théologique. La Trinité*, tome II, question 43, article 7, trad. H.F. Dondaine, Paris, Éditions Tournai, Rome, Éditions Desclée et Cie, 1963, p. 294-295.

²⁰ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, *op. cit.*, p. 12.

²¹ *Idem.*

l'Ange, a sans conteste échappé à sa représentation. D'où la portée considérable des images de l'art qui, en même temps qu'elles ont tenté d'exprimer toute l'ambiguïté de la doctrine chrétienne, ont aussi contribué à combler ce vide, cette « ellipse dans la manifestation linguistique²² » que nous livre le récit de la sortie du Christ hors du tombeau :

Du Moyen Âge aux temps modernes, nous voyons ainsi, contre les murs des églises, d'innombrables tombeaux qui transfigurent les corps singuliers enfermés dans leurs boîtes, entre les représentations du modèle christique – la *Mise au tombeau* ou l'*Imago Pietatis* – et des représentations plus glorieuses qui font s'évader le portrait du mort vers un ailleurs de beauté pure, minérale et céleste. Telle est donc la grande image que la croyance veut s'imposer de voir et impose à tous de s'y sentir happés : un tombeau, au premier plan, mais un tombeau vide, celui du dieu mort et ressuscité²³.

Depuis cette relation entre la production des images et la doctrine chrétienne, Didi-Huberman explicite ce qu'il conçoit comme la modalité même du visible : « un travail du symptôme où ce que nous voyons est supporté par (et renvoyé à) une *œuvre de perte*²⁴ ». Bien sûr, cette perte, qui se rapporte aussi bien à la mort, a tout à voir avec cette fonction de l'image qui consiste à rendre sensible l'absence de la chose et à suppléer à cette absence. Conséquemment, elle renvoie indubitablement au mausolée abandonné par le corps christique et au vide des lieux auquel son absence donne naissance. Pour le théoricien, ce vide des lieux, à partir duquel surgit l'image, permet non seulement de penser la représentation visuelle et ses conditions d'apparition, mais aussi de joindre la catégorie esthétique de la visualité à celle de l'ontologie de l'événement que représente la revenance du Christ. Selon Didi-Huberman, le destin de toute image est, entre autres, de rétablir ce vide entre le moment de la disparition christique et son apparition. Or, devant l'image, « il n'y a pas à choisir entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde. [...] Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*²⁵ »,

²² Louis Marin, *loc. cit.*, p. 44.

²³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 23.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

c'est-à-dire de ce moment spécifique qui survient entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort.

Dans le même ordre d'idées, Éric Michaud soutient que l'image, dont la filiation rencontre l'acte de fondation de l'Église chrétienne, tend à parachever le récit de la résurrection. En postulant qu'un engendrement est possible selon l'image, dans la mesure où celle-ci mobilise et affecte le pouvoir de l'imagination, Michaud propose que la représentation visuelle fait écho au mystère du dogme chrétien, puisqu'elle tend à en achever le récit et à en combler les lacunes. À l'instar de Jacques Lacan²⁶, le théoricien mentionne que l'homme, en tant qu'être inachevé, participe de la fabrication des images afin, d'une part, de redéfinir son humanité et de s'assurer, d'autre part, une descendance meilleure, celle-ci à l'image du Christ mort faisant retour : « Entre la fabrication des images et la moderne fabrication biotechnique de l'homme, s'affirme, sans solution de continuité, un combat mené contre la finitude humaine au nom d'une figure idéale²⁷. » Ainsi Michaud suggère-t-il que l'image du Christ est celle à laquelle, originairement, s'identifie l'homme dans la culture occidentale. Cette image, douée d'une puissance d'engendrement qui travaille et façonne l'imaginaire, a certainement à voir avec le concept d'*imago* élaboré par Lacan :

Il suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification, au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie du terme antique *imago*²⁸.

²⁶ Rappelons simplement quelque présupposé lacanien. Lors du stade du miroir, l'identification de l'enfant à son double qu'est l'image de son propre corps est ce qui définit et configure les structures de l'imaginaire.

²⁷ Éric Michaud, « La descendance de l'image », conférence prononcée dans le cadre du troisième colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité, au Centre Canadien d'Architecture à Montréal, le 23 mars 2001.

²⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre 1. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 94.

En outre, l'image christique, si elle est *imago*, est non seulement une image composite qui allie la vie et la mort, mais aussi une image maternelle qui enfante et assure une transmission généalogique, une ressemblance et une identification. Elle est l'image ultime, primordiale qui donne naissance à l'homme et nourrit la représentation visuelle. Sans aucun doute, l'image émerge des liens étroits qui l'unissent au dogme chrétien dont la mort et la résurrection du Christ sont le porte-empreinte : « le corps du Christ, "enlevé au ciel" – selon l'expression des Actes des apôtres –, se dérobe à la vue des témoins et convertit cette disparition en événement visuel capable de constituer l'absence en croyance, c'est-à-dire l'invisibilité en *marque visuelle de la présence retirée*²⁹ ».

La perte et l'absence marquent donc l'image et l'ensemble des qualités matérielles qui la constituent. Qu'il s'agisse de l'image picturale, photographique, cinématographique ou vidéographique, chacune est déterminée par la relation de contiguïté qu'elle entretient, de près ou de loin, avec la mort. Parce qu'elle effectue une coupe dans le temps afin de restituer la présence d'un événement dorénavant absent, l'image *s'apparie* à cet « arrêt de mort » dont discutaient Maurice Blanchot et, à sa suite, Raymond Bellour dans *L'entre-images*³⁰. Tout comme la mort qui rend le corps immobile, l'image, pour autant qu'elle conserve, dans sa matérialité, l'événement qu'elle représente, évoque l'essence même de l'arrêt, de la fixité. Dans les pages qui suivent, nous aborderons quelques différents types d'images en regard de leur *ancestralité* mortifère. À partir de ces considérations, qui nous serviront aussi

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, op. cit., p. 186.

³⁰ Voir Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, 126 p. et Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Mobile matière », 2002, 349 p.

de cadres théoriques, nous verrons de quelle manière la mort habite, modèle et caractérise la représentation visuelle.

1.2 La mort saisie. L'expérience photographique

Multiples sont les études qui ont discuté de la photographie en termes d'objet singulier par rapport à la peinture, par exemple, dont elle a pu néanmoins s'approcher. À partir de Walter Benjamin et de Roland Barthes, la photographie se donne à penser à la lumière de ses particularités propres sans être nécessairement attachée à une quelconque fonction esthétique, idéologique ou sociologique. L'essence qui la constitue réside dans son statut de preuve, d'empreinte et de témoin : « La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : "*Technique*", "*Réalité*", "*Reportage*", "*Art*", etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective³¹. » Défini par le caractère d'indicialité qui la lie à l'objet enregistré sur la pellicule, la photographie est cette médiation qui permet de penser simultanément le rapport de présence et d'absence construit autour de l'événement qu'elle *re-présente*. En démontrant que l'image photographique s'oppose à la pratique courante et aux critères sociaux et historiques qui l'ont précédée et à partir desquels elle a pris naissance, Rosalind E. Krauss³² propose une lecture singulière de la photographie. Selon elle, il ne s'agit plus de disserter sur la photographie, mais sur le « photographique » qui fait état de la contexture et des spécificités de ce médium. Or, le noème de l'image photographique s'explique par le fait que celle-ci peut reproduire à l'infini un événement qui n'a eu lieu qu'une seule fois : elle est la manifestation d'un « ça-a-été » qui prouve indubitablement

³¹ Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard et Seuil, coll. « Cahiers du Cinéma », 1980, p. 89.

³² Rosalind E. Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, 222 p.

l'existence « de la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie³³ ».

Les principaux postulats théoriques qui s'attachent à la médiation photographique démontrent bien que celle-ci se caractérise par la primauté de son pouvoir d'authentification; ils annoncent, par ailleurs, la coexistence de temporalités distinctes, celles du passé et du présent. Cette conjonction des temps énonce sans conteste une mise en crise de l'expérience photographique, laquelle se situe à la fois dans le présent qu'intime la matérialité de la pellicule, et dans le passé que rappelle, quant à lui, le moment de la « prise ». Remarquons que cette confusion des temps est des plus significatives lorsqu'elle se joint à une image qui présente un individu au seuil de la mort : elle certifie que le corps photographié sur la pellicule est « mort et va mourir ». Ainsi la photographie qui donne à voir le moribond ne se pose jamais comme ancrée dans un temps spécifique, immuable : elle tient de cette oscillation entre le maintenant et le jadis de l'agonie. Par surcroît, elle met au jour la forme d'une temporalité détemporalisée où le passé, le présent et le futur de l'affection sont synonymes *dans* la mort. Comme l'écrit Susan Sontag à propos de la photographie, « les images anesthésient, elles paralysent³⁴ » et tendent, *a fortiori*, à soulager la douleur inhérente au savoir de la maladie : « L'image de ce qui est mort hier et qui reste aujourd'hui vivant, l'image de ce qui vivra toujours, malgré ce qui nous anéantit aujourd'hui [...] voilà tout ce qui, dans la photographie comme invention providentielle, en fait une technique authentifiante et *rédemptrice*³⁵. » Dans le même ordre d'idées, Serge Tisseron voit dans la photographie un instrument de pacification

³³ *Ibid.*, p. 120.

³⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 34.

³⁵ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1996, p. 245. C'est nous qui soulignons.

qui oppose à la mélancolie générée par la perte une certaine forme d'*æscholia*³⁶ qu'il faut concevoir comme un réconfort.

Marquée par l'ordre de la référence immédiate, la photographie participe de ce double régime de l'image que Georges Didi-Huberman qualifie, à juste titre, « d'épreuve de vérité³⁷ » particulière à l'événement de la mort ou encore aux survivants de grandes catastrophes. Cette vérité que certifie l'image photographique est celle qui, s'ouvrant sur un moment spécifique de la visualité, propose une expérience singulière du savoir où il est impossible de nier ce qui est donné à regarder. Peggy Phelan, pour sa part, discute de la photographie tel un espace discursif capturant le regard et ne laissant aucune place à l'hésitation visuelle. L'auteure tend, par conséquent, à penser l'image photographique comme l'événement visuel qui rend palpable et factuel le corps ou la chose qu'il met en lumière. Force est d'admettre que voir et savoir, tout comme image et mémoire, sont inextricablement liés dans la photographie et sa relation à la mort :

The photograph serves both to « conjure » the moment, the scene in which the photograph was taken, and to take the moment out of time – to render it the subject of new narratives, to give a new temporal logic, a new causal relation to the autobiographical, in the largest sense of that term³⁸.

Nul n'a si bien exposé les rapports qu'entretiennent la photographie et la mort que Roland Barthes dans *La chambre claire*³⁹. Cet ouvrage, qui s'inspire de réflexions très personnelles survenues à la suite du décès de la mère de l'auteur, démontre concrètement de quelle manière l'image photographique dialogue avec la mort, les morts et le deuil. À l'évidence, l'approche barthésienne propose que la photographie intime une micro-expérience de la mort, vécue, de prime abord, par le

³⁶ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. « L'inconscient à l'œuvre », 1996, 187 p.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 108.

³⁸ Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 157.

³⁹ Roland Barthes, *op. cit.*

sujet photographié pour qui le temps se fige : « mais lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Toute-Image; c'est-à-dire la mort en personne⁴⁰ ». Signant violemment l'arrêt et la pétrification de la temporalité, le sujet de la photographie, prisonnier dans l'image, semble alors sans avenir : il ne donne à voir que ce que précisément il a été lors de la prise. À cet égard, Barthes discute de cet engorgement qu'induit l'image photographique, celle-ci étant toujours exorbitée, pleine de son émotion initiale et excluant toute possibilité de catharsis⁴¹. De la même manière la photographie provoque-t-elle souvent de la nostalgie : luttant contre le passage du temps, elle rappelle tout de même que celui-ci passe et a passé. Marguerite Duras décrit bien cet état de la nostalgie qui caractérise la photographie :

Pour ma mère, la photo d'un enfant petit était sacrée. Pour revoir son enfant petit, on en passait par la photo. On le fait toujours. C'est mystérieux. Les seules photos de Yann que je trouve belles, ce sont celles d'il y a dix ans, quand je ne le connaissais pas. Il y a dans ces photos, ce que je recherche en lui maintenant, l'innocence de ne rien savoir encore, de ne pas savoir ce qui nous arriverait en septembre 1980, en bien ou en mal⁴².

Bien sûr, cette nostalgie a également partie liée avec le rapport de vérisimilitude⁴³ dont la photographie se fait porteuse. Cette vérisimilitude, conçue comme la réciprocité entre l'image et le référent, n'a de sens que pour autant qu'elle renvoie strictement au moment de la prise du cliché : la réalité interne de la photographie est, pour ainsi dire, co-constitutive de l'instant qu'elle a immortalisé :

La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹ Nous noterons la multitude de métaphores mortifères utilisées pour discuter de la photographie et de son rapport au temps et à la durée : capturer, fixer, mortifier, embaumer, etc. Susan Sontag fait état, entre autres, de ces métaphores dans un ouvrage consacré aux usages sociaux de la photographie. Susan Sontag, *op. cit.*, 240 p.

⁴² Marguerite Duras, *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, Éditions P.O.L., 1987, p. 99.

⁴³ Il est à noter que ce terme est issu de l'ouvrage de Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Dossiers média », 1983, 202 p.

côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel⁴⁴.

André Bazin discute d'une collision momentanée entre l'image photographique et son référent dont le réalisme est alors déplacé. Or, parce qu'elle est toujours de l'ordre de la trace et de l'empreinte⁴⁵ d'un passé révolu, la photographie invente une certaine nostalgie, particulièrement en regard de l'être disparu. Néanmoins, si elle génère de la nostalgie, elle permet tout de même, de manière paradoxale, d'alléger la souffrance : les albums de photos de famille, par exemple, en réunissant divers tableaux et portraits où se déploie la vie elle-même, participent de la commémoration du défunt qui semble alors faire retour. À cet effet, Danilo Kis, dans *L'encyclopédie des morts*, dessine un livre-musée dans lequel sont consignées les vies des disparus. En présentant ce livre des morts comme un document qui, pareil à la photographie, restaure la présence des absents, Kis réfléchit, en creux, sur la portée de l'image photographique : « Ainsi chacun pourra retrouver non seulement ses proches, mais aussi, et surtout, son propre passé oublié. Ce registre sera alors le grand trésor du souvenir et de la preuve, unique en son genre, de la résurrection⁴⁶. » Tendant à confirmer la mort, la photographie suggère aussi l'apparition du défunt : le sujet qui en contemple l'image est toujours confronté à la perte de celui ou cela qui a été photographié. À plus forte raison, la photographie, au cœur de laquelle réside cette perte, continue éternellement, comme le suggère Christian Metz, à nous montrer du doigt ce qui est mort et ne reviendra plus⁴⁷. Mais en quoi cette insistance de la photographie dans son rapport à la mort en modifie-t-elle l'expérience? Les chapitres subséquents de cette étude se proposent d'éclairer cette question en présentant d'abord le rôle prépondérant occupé par la photographie dans le récit filmique, puis la

⁴⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁵ Cette notion de trace qu'induit inévitablement la photographie est liée à ses conditions d'apparition. En effet, la photographie est la trace de l'action de la lumière sur une surface photosensible. Elle manifeste l'événement lumineux dont elle est spécifiquement l'empreinte.

⁴⁶ Danilo Kis, *L'encyclopédie des morts*. Nouvelles, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 190 p.

⁴⁷ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, 370 p.

manière dont celle-ci, créatrice de traces et d'empreintes, reconfigure l'expérience de la mort.

1.3 L'image cinématographique. Fidélité et vitalité

De toutes les médiations audiovisuelles, le cinéma est sans aucun doute celle qui se tient au plus près de l'événement de la mort : « Représenter une agonie, représenter un cadavre ou en présenter un ne peut se faire sans mettre en branle ce qui fait que le cinéma *signifie*⁴⁸. » Cela est d'autant plus vrai que ce médium procède invariablement de l'image photographique dont nous avons déjà saisi la proximité éminente avec la mort : imprimés sur la pellicule, vingt-quatre photogrammes par seconde produisent une image cinématographique. Le détour par la photographie que fait André Bazin afin de discuter du cinéma ne s'avère donc pas vain. Pour lui, le cinéma apparaît comme « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique⁴⁹ ». Au même titre que la photographie, il se veut d'abord une défense contre le temps et la finitude. Néanmoins, ce qui distingue, par essence, ces deux médias est justement le rapport qu'ils entretiennent avec le temps et, par conséquent, la durée. Alors que l'image photographique est marquée par la fixité, l'image cinématographique tient davantage de la captation du mouvement : le cinéma peut rendre visible ce moment où la vie quitte le corps, cette impulsion de la vie vers la mort. Par contre, « la photographie sur ce point n'a pas le pouvoir du film, elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un cadavre, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre⁵⁰ ».

La théorie bazinienne du cinéma s'attache en grande partie à ce qui constitue la genèse de l'image dans son rapport au réel et à son objectivité. De fait, l'image

⁴⁸ Claude R. Blouin, *Le chemin détourné. Essai sur Kobayashi et le cinéma japonais*, Montréal, Éditions Hurtubise/HMH, coll. « Brèches », 1982, p. 107. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 2002, p. 14.

⁵⁰ André Bazin, « Mort tous les après-midi », *Cahiers du cinéma*, n° 7, décembre 1951, p. 65.

cinématographique révèle le réel en le restituant de manière extrêmement fidèle. De la mort, elle retient tous les signes : les derniers mouvements du corps, les paupières qui s'abandonnent à leur dernier sommeil, le dernier souffle, etc. Parce qu'elle procède du mouvement et l'englobe, l'image cinématographique subsume l'ensemble des autres types de médiations : elle se compose du son, de la mise en cadre du visible, tout comme elle témoigne d'un événement passé. « Miroir de la réalité », elle intime un excès de présence rendu, bien sûr, par l'hybridité qui la caractérise : « les qualités de l'empreinte, de la trace et du moule y rencontrent les traits matériels de la musique, du chant, du son compris dans leur dynamisme et leur passage, comme une médiation au cœur même de la vie⁵¹ ». Cet excès de présence n'est pas sans évoquer, paradoxalement, le manque dont l'image cinématographique, comme dispositif automatisé, se fait aussi porteuse : elle est une représentation en l'absence de l'homme. Pourtant nécessaire, cette absence donne lieu à la rencontre, magique, de l'objectif et de la réalité : la caméra rend compte de l'expérience perceptive que l'individu fait de la vie. De celle-ci le cinéma fait sa principale spécificité. D'ailleurs, dans une étude consacrée au cinéma contemporain, Youssef Ishaghpour discute de ce mariage entre cinéma et réalité. Le théoricien interroge l'exactitude du médium et son rapport de réciprocité à la vie. Loin de défendre une totale adhésion entre l'événement représenté et la réalité elle-même, Ishaghpour suggère plutôt que le cinéma, en tant qu'image composée, se fait la preuve objective, scientifique, sans masque et sans parure, de ce qu'est la réalité de l'homme : « Avec la technique, avec l'objectif, l'objectivité se donne à voir, le monde enfin se manifeste dans son être réduit à son apparence [...] ⁵² » .

⁵¹ Johanne Villeneuve, « Chris Marker et la disparition de la mort », *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (dir. publ.), Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2002, p. 300.

⁵² Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1982, p. 35.

Tandis que la photographie a pour trait spécifique de confirmer la mortalité et d'assurer une « sorte de plongeon brusque dans la Mort littérale, la *Mort plate*⁵³ », le cinéma se situe plutôt entre la vie et la mort, aux confins de l'apparition et de la disparition. En effet, puisqu'il produit du mouvement et, conjointement, de la transformation, il n'est pas l'expression d'un temps pétrifié signifiant que la mort *est* présente. Au contraire, il manifeste un état de « l'entre-deux » où vitalité et mortalité se chevauchent : « Le cinéma *anticipe*, en capturant la vie, sur la mort du sujet filmé, rapporté à sa durée objective que l'appareil cinématographique capte. La mort y est toujours présente, du moins au futur⁵⁴. » En outre, l'image cinématographique offre la possibilité de retracer l'itinéraire du sujet de la vie à la mort, puisque le temps et le mouvement en constituent la matérialité nodale. À la différence de la photographie qui signe l'instant mortel, le cinéma se fait la médiation non pas de la mort, mais de la fatalité de la vie : « On filme donc un moment de la mort au travail. [...] le cinéma est intéressant, car il saisit la vie et le *côté mortel* de la vie⁵⁵. »

Certes, les images que le cinéma capture et donne à voir sont, *a priori*, des images mortifères puisqu'elles reproduisent une expérience révolue. Toutefois, elles font écho à la vie dans la mesure où, initialement, elles sont rendues et exprimées par le flux du récit et par la succession des photogrammes qui font d'elles des images en mouvement, des images dans lesquelles la vie palpite. Dans un article qui rend compte des principales doctrines reliées à la question du réalisme au cinéma, Gregory Currie soutient que l'expérience perceptive du mouvement et de la vie à laquelle ce médium convie déborde largement son dispositif mécanique. En défendant la thèse du réalisme perceptuel depuis Bazin, et en s'opposant aux théories de l'illusionnisme,

⁵³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴ André Habib, « "La mort au travail". L'épreuve de la mort au cinéma (1) », *Hors-Champ*, août 2002, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=1, p. 6.

⁵⁵ Jean-Luc Godard, *Entretien (1962)*. *Godard par Godard (tome 1)*, Paris, coll. « Cahiers du cinéma », 1998, p. 222. C'est nous qui soulignons.

l'auteur reconnaît, à l'instar d'Ishaghpour, l'adéquation entre la perception de la réalité au cinéma et l'expérience vive :

I shall argue that we see movement on the cinema screen in the same sense that we see colors when we look at ordinary objects in the world under normal conditions. That is, we literally see movement on the screen, just as we literally see color. Colors are real, and so cinematic motion. There is therefore no "illusion" of movement, and it is literally true that films are moving pictures⁵⁶.

Selon lui, l'activité perceptive déployée lors du visionnage d'un film est similaire à celle en jeu dans la réalité : « We employ the same capacities in recognizing its representational content as we employ in recognizing the (kind of) objects it represents⁵⁷. » Ainsi le médium cinématographique est-il réaliste parce qu'il recrée l'expérience telle que saisie et éprouvée par l'individu. Par le fait même, il confère aux images présentées un statut de véracité. En enregistrant la mort, le cinéma procède simultanément à son authentification, à sa conservation et, de surcroît, à sa potentielle itération. En effet, il se compose du temps de la diégèse qui retrace la traversée sépulcrale, de même qu'il est constitué du temps de la projection filmique qui invite à revoir et à revivre cette expérience de la mort filmée :

Le cinéma nous met *devant le temps*, devant une mémoire mécanique, qui, toujours anachronique, remonte le passé (ceci a été) dans un triple présent : le nôtre, celui du visionnement, celui que le film réeffectue. Le présent du film, capté sur du temps, anticipe déjà sur son achèvement. Ce que les images de cinéma immortalisent, c'est une mortalité réitérable : êtres-jetés qui mourront⁵⁸.

En comparant l'usage de la photographie à la pratique de l'embaumement à laquelle avaient recours les Égyptiens afin de pérenniser la réalité matérielle du cadavre, Bazin suggère que le cinéma résout, dans son dispositif, cette incessante lutte contre la mort qu'il faut entendre comme le « complexe de la momie ». Pour le théoricien, l'image cinématographique, parce qu'elle intègre ce « soupçon du

⁵⁶ Gregory Currie, « Film, Reality, Illusion », *Post-Theory. Reconstructing film studies*, David Bordwell et Noël Carroll (dir. publ.), Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, p. 325.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸ André Habib, *loc. cit.*, p. 6.

temps⁵⁹ », permet de penser les événements qu'elle préserve dans leur durée et leur transmutabilité :

Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement⁶⁰.

Assurément, l'entreprise qui consiste à rendre compte de la mort au cinéma n'est pas sans donner lieu à une puissante révélation, voire à une restitution de la vie. Si la photographie suggère, au sens barthésien, un « ça a été », le cinéma, quant à lui, met au jour un « être-là », une présence qui évoque la vie qui *est*, « une histoire non accomplie, imperfective, qui se déroule au présent du spectateur⁶¹ ». Parce qu'il voit défiler la vie, il constitue ce médium par excellence qui rend visible le monde en ce qu'il est réel, mouvant et vivant; en ce qu'il conduit aussi irréfutablement à la mort. Comme le souligne Pascal Bonitzer, « la réalité [au cinéma] peut être truquée *a posteriori* mais elle est là *a priori* et c'est elle qui s'imprime et fait impression⁶² ». C'est là, par ailleurs, une question au cœur des travaux de Lucie Roy qui tente d'examiner cette réalité en termes de notion de présence dans le langage cinématographique. À partir de considérations heideggeriennes autour de « l'être-là », l'auteure propose que le cinéma présente une pensée au travail, une vision réaliste du monde qui se déroule, *hic et nunc*, dans le film⁶³. En analysant non seulement les images cinématographiques et leur portée, mais aussi le discours filmique en tant qu'il est d'abord écriture, Roy propose que le cinéma invente une présence qui porte directement sur l'expérience humaine du temps et de la spatialité. De fait, pendant

⁵⁹ L'expression est puisée de l'ouvrage de Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1997, 91 p.

⁶⁰ André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?*, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ Jean Châteauevert, « Avoir-été-là », *Cinéma : acte et présence*, Québec, Éditions Nota Bene et Lyon, Centre Jacques Cartier, coll. « Sciences humaines/Cinéma », 1999, p. 41.

⁶² Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 29.

⁶³ Voir plus précisément Lucie Roy, « Langage cinématographique et faillibilité », *Cinémas*, vol. 4, n° 3, 1994, p. 99-117.

que l'image cinématographique, pour advenir, emprunte à la vie, elle intervient directement sur le réel dans la mesure où elle décrit et exprime des réalités « palpables » qui sont celles d'individus qui cheminent et évoluent dans le temps. Ainsi la vie emprunte-t-elle au cinéma qui est son miroir, son calque, sa médiation, sa monstration. De la même manière, elle est aussi une expérience des images qui se veut dépendre, comme l'a magnifiquement suggéré Pier Paolo Pasolini, d'une certaine cinématique⁶⁴.

Discuter du cinéma ne peut se faire sans ce détour par la vie qui le conditionne et dont il découle : « Le succès du cinéma est lié depuis les origines à ce qu'il reproduit le mouvement et la vie, ou plutôt : à ce *qu'il est fait pour ça*⁶⁵. » À cet égard, penser le cinéma dans son rapport à la mort ne peut se faire sans ce même détour qui, inévitablement, l'occulte. Pour sa part, Régis Debray a opposé à la décomposition de la mort la recomposition par l'image ou, en d'autres mots, à « l'arrêt » de mort, la transcendance par l'image : « L'image attesterait alors le triomphe de la vie, mais un triomphe conquis sur, et mérité, par la mort⁶⁶. » Il va sans dire que le cinéma met doublement en scène cette toute-puissance de la vie qui jaillit de ses images. D'abord parce qu'il révèle l'événement passé, il rappelle cette tension entre la présence et l'absence, propre à la représentation. Parce qu'il intègre à sa matérialité le mouvement et la transformation, les gestes, la voix et les affects de ceux qui furent enregistrés sur la pellicule, il suggère surtout que ce qui a été est possible de nouveau et, par surcroît, que l'expérience de la mort est sans cesse reconduite.

Sylviane Agacinski, dans un essai consacré au temps et à ses médiations, soutient que les images mises en circulation constituent le modèle technique de l'expérience humaine. Cette esthétique du passage permet à l'auteure de réfléchir aux

⁶⁴ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Cinéma*, Paris, Éditions Payot, 1976, 158 p.

⁶⁵ Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁶ Régis Debray, *op. cit.*, p. 29.

qualités matérielles des médiations audiovisuelles qui, comme traces, empreintes et matériaux enregistrés, produisent un retour, une redondance de l'événement capté sur la pellicule qui met en mouvement ce qui a été :

Les techniques de conservation et de reproduction des traces, en constituant, avec le cinéma, une mémoire matérielle des mouvements, nous permettent aussi de disposer du passage lui-même, et non plus seulement de la représentation plus ou moins figée du mouvement. [...] Les enregistrements, en donnant au mouvement la possibilité d'être « reproduit », lui confèrent un nouveau statut. Cela ne signifie pas que la trace est propice au souvenir. On ne peut plus dire, comme jadis, que les paroles s'envolent. Elles peuvent maintenant rester, aussi bien que les écrits, et le timbre d'une voix ou un simple soupir peuvent être gravés et entendus à nouveau. Tout ce qui est enregistrable, sons ou images, peut prétendre *passer* encore, une multiplicité de fois, être à nouveau entendu ou vu⁶⁷.

Il va sans dire que ce retour dont discute Agacinski, particulièrement en ce qui a trait au cinéma, fait écho au concept de survivance⁶⁸ selon lequel ce qui est appelé à disparaître tend à durer, à conjurer la mort afin de faire apparaître la vie.

1.4 Le confessionnal. L'art vidéo, l'intimité et la quotidienneté

Type particulier d'image en mouvement, la vidéo procède d'une projection de la lumière sur une surface sensible. Elle n'est pas, à la différence du cinéma et de la photographie, une image-empreinte dans laquelle sont incrustées les traces de l'événement qu'elle représente. Cette projection, tout à fait singulière parce que provenant de derrière l'image, résulte d'un balayage électronique sur l'écran de multiples points lumineux nommés pixels. C'est cet assemblage de points qui crée

⁶⁷ Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 2000, p. 99-100.

⁶⁸ Cette notion de survivance (*Nachleben*) sera approfondie davantage au cours du troisième chapitre où il sera question des thèmes du legs et du testament dans *Silverlake Life*. Notons simplement que ce concept est issu, en grande partie, des travaux de l'historien d'art Aby Warburg et qu'il a servi, entre autres choses, de tremplin aux investigations de Georges Didi-Huberman sur l'histoire et la mémoire à l'œuvre dans les images de la culture. Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.

l'image vidéographique dont l'apparition évoque la fugacité et le passage : « L'image vidéo est une image nomade, non assignée à résidence, elle se transporte et flotte indifféremment sur des supports divers. Elle disparaît aussitôt apparue, elle se transforme à peine formée⁶⁹. » Le statut d'image conféré à la vidéo peut cependant poser problème, puisque celle-ci se définit initialement par sa matérialité transmutable : « La métamorphose est le régime naturel de l'image vidéo, elle n'a donc aucun rapport naturel à une quelconque réalité, les notions de plan et de champ ne lui sont pas pertinentes en tant qu'elles ont une signification optique⁷⁰. » Il est effectivement possible, grâce à certains traitements numériques, de modifier et de décomposer l'image vidéographique en une multiplicité d'autres images afin d'en transformer la saisie première. « Espace de pullulement⁷¹ », la vidéo invite donc à l'expérimentation et, conséquemment, à la recherche de soi par le biais du travail fait à l'image. Rappelons que l'art vidéo naît de l'arrivée de la première caméra dite portable, le Portapak, qui joint à son accessibilité la possibilité d'une appropriation de l'image où chacun peut, pour la première fois, se filmer et ainsi accéder à la subjectivité de son propre regard : « Dans les milliers de points qui figurent la trame, comment ne pas voir aussi le fourmillement d'idées qui attire celui qui cherche à se reconnaître à l'intérieur de cette image et tend à emprunter des chemins de traverse [...] ⁷² ».

C'est d'ailleurs au travail de la pensée, et au vertige auquel il donne lieu, que Raymond Bellour compare l'image vidéographique. Pour le théoricien, celle-ci est la manifestation concrète de l'être qui à la fois se regarde, s'écrit et s'étudie afin de fixer hors de lui-même, mais à partir de lui-même, des événements décisifs de son intimité. De là, sans doute, naît le rapprochement entre l'autobiographie et la culture

⁶⁹ Françoise Parfait, « Le vidéographique, espace de la disparition », *Synesthésie*, n° 8, « L'image d'art contemporaine », [http:// www.synesthesie.com/syn08/parfait.rtf](http://www.synesthesie.com/syn08/parfait.rtf), p. 3.

⁷⁰ Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 30.

⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

⁷² Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 271.

vidéographique. D'une part, toutes deux circonscrivent, dans leur matérialité propre, la question du « qui suis-je ? » relative à la quête intérieure. D'autre part, elles renvoient simultanément aux brisées de la pensée, à ses détours et à ses inflexions : les métamorphoses de l'image vidéographique témoignent d'un acte « d'écriture généralisée⁷³ » où jaillit, mouvante et vibrante, la pensée de celui qui s'expose et tend, par le fait même, à se donner à voir.

À la lumière de ce désir d'exposition de soi qui marque la vidéo, se révèlent non seulement sa dimension tout à fait subjective, mais aussi l'enquête introspective à laquelle elle invite. Certes, l'image vidéographique se fait, plus que tout autre type de médiations audiovisuelles, l'image du moi, son miroir : « Elle constituerait une espèce de confessionnal au travers duquel l'auteur se confronterait directement au spectateur⁷⁴. » À cet égard, théoriciens et critiques auront tôt fait de discuter de la vidéo en termes d'esthétique du narcissisme : « Il est clair que dans une société où l'élaboration de l'image et son contrôle deviennent la préoccupation fondamentale, le narcissisme se révèle comme le paradigme théorique le plus adéquat pour interpréter la culture de la vidéo⁷⁵ ». La mouvance et la transformation constante associées à l'image vidéographique répondent de la construction, parfois difficile, d'une image fidèle de soi. Ainsi la vidéo sert-elle à la connaissance et à la compréhension de soi par le biais d'images filmées de soi, celles-ci habituellement captées dans le privé et le quotidien de l'expérience⁷⁶. Mais ce qui particularise encore la vidéo est sans contredit le fait qu'en intégrant le corps de son auteur dans l'image, elle est en soit aussi sa réalisation toute personnelle. Nous aurons compris que la culture vidéographique s'emploie aussi à étudier la présence du corps, sa trajectoire dans le

⁷³ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁴ Mario Perniola, « Les vidéo-cultures comme miroirs », *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans les arts*, Paris, Éditions La lettre volée, coll. « Essais », 1995, p. 37.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁶ Rappelons ici l'importante contribution de Monique Linard et Irène Prax sur l'exploration des effets de l'autoscopie vidéo. Monique Linard et Irène Prax, *Images vidéo, images de soi ou Narcisse au travail*, Paris, Éditions Dunod, coll. « Organisation et sciences humaines », 1984, 242 p.

réel. Image relationnelle conviant à analyser les relations à soi et les relations aux autres, elle met au centre de ses préoccupations la corporéité de l'individu : « Avant toute chose, il y a le corps. Le corps visible. Mais aussi une sorte de corps intérieur dont l'œuvre vidéo traduit la poussée, et dont le corps visible devient l'émanation⁷⁷. »

1.1.4 L'exemple de Jean-André Fieschi

Longuement étudié par Raymond Bellour, le travail du vidéaste Jean-André Fieschi est un exemple probant de l'importance du corps dans la pratique vidéographique. La méthode utilisée par Fieschi consiste à tenir la caméra non pas contre l'œil, mais bien au bout de la main. De cette manière, le dispositif audiovisuel, tout en prolongeant le corps de l'auteur, en devient la partie intégrante. Aussi est-il, aux dires du vidéaste lui-même, la « paluche » de l'œuvre. Or, la rencontre du corps et de la caméra tend à donner à l'image une densité très particulière rattachée à la dimension performative de la vidéo. Si l'auteur filme son corps, celui-ci collabore également au processus d'enregistrement des images : le spectateur peut en effet sentir la tension du corps qui, par exemple, marche en se cadrant; de même, il peut en deviner les mouvements simplement en observant le vacillement et la mobilité de l'image. Le corps de l'auteur au travail apparaît donc dans la « coulée de ce qui est filmé⁷⁸ », générant cette adéquation entre l'image donnée à voir et le temps de sa production. En ce sens, la vidéo allie simultanément la perception et la représentation de ce qui est filmé. Instantanéité, simultanée et qualité du « direct » ont tout à voir avec la pratique vidéographique qui est, sans aucun doute, au plus près de l'expérience du quotidien et de l'intimité du sujet.

⁷⁷ Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 296.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 297.

1.1.5 L'exemple de Nelson Sullivan

Dans l'étude qu'il entreprend sur le rapport entre l'homme et la culture des images, Mario Perniola soutient que la vidéo a, *a priori*, la vertu d'éclairer et de rendre sensibles les expériences contemporaines : « À l'homme-machine a succédé l'homme-vidéo en qui la technologie et la sensibilité vivent en un surprenant rapport de symbiose⁷⁹. » Rappelons, par le fait même, le rôle prépondérant qu'a joué la vidéo, notamment à ses débuts, lors de manifestations sociales importantes. Nous pensons ici, entre autres, à la « crise » du sida qui a donné lieu à une multitude d'œuvres vidéographiques souvent sous la forme de l'autoportrait filmé. C'est d'ailleurs dans cette perspective, et dans la foulée des travaux de Fieschi, que s'inscrivent les vidéos d'art réalisées par Nelson Sullivan, artiste très peu connu, décédé en 1989. Présentée sous la forme du journal intime, la toute dernière bande-vidéo de Sullivan, *Walk to the Pier. The Last Day*⁸⁰, fait état de ses déambulations quotidiennes dans la communauté homosexuelle qu'il fréquente :

Dès lors, Sullivan cadre son corps dans le décor en promenant l'image de lui-même dans le monde, dans son monde quotidien – il fait entrer ses amis dans le cadre auprès de lui – et dans l'espace urbain élaboré dans une logique de l'affectivité – chercher quelqu'un dans la rue, se rappeler des souvenirs liés à des lieux particuliers, entrer chez des amis – il se regarde et regarde le monde à travers lui⁸¹.

À l'instar de Fieschi, le vidéaste utilise la caméra à la fois comme extension du corps et support optique. L'image, mobile et chancelante, épouse les mouvements du corps de Sullivan et est solidaire de celui-ci. Toutefois, ce qui caractérise cette œuvre vidéographique est non seulement la réciprocité entre le corps et l'image qui en découle, mais aussi le fait qu'elle ait été réalisée quelques heures avant la mort du vidéaste : pendant la réalisation de *Walk to the Pier. The Last Day*, Nelson Sullivan

⁷⁹ Mario Perniola, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁰ Nelson Sullivan, *Walk to the Pier. The Last day*, vidéo, 16 mm, coul., 29 min, États-Unis, 1989.

⁸¹ Françoise Parfait, *loc. cit.*, p. 5.

succombe subitement d'une crise cardiaque. Afin de conclure son œuvre, l'équipe de *Arte* achèvera le projet. Quelle est l'importance de telles images vidéographiques captées lors de cet instant décisif entre vie et mort?

S'il a été question des rapports symbiotiques entre la mort, l'image photographique et le cinéma, la toute dernière œuvre de Sullivan nous conduit à discuter de la disparition en termes d'esthétique de la vidéo. En regard de sa matérialité, l'image vidéographique procède de la disparition : changeante et instable, elle est une image qui engage vers d'autres images : « Rien n'est irréversible en vidéo, puisque tout est circulaire et sans conséquence, les corps incorporels plastiques se défont et se reconstituent au gré de la mise en pages⁸². » À l'inverse du cinéma, l'image vidéographique est davantage une image traversée que contemplée. Son apparition enjoint donc, dans la perspective de sa réception, sa contemporaine disparition. *Walk to the Pier. The Last Day* invite à reconsidérer le rôle de la vidéo dans son rapport singulier à la mort. Cette œuvre évoque la disparition dans la mesure où celle-ci interpelle l'absence du corps depuis la mort véritable de Sullivan. Alors que la photographie se prête à confirmer la mort, que le cinéma la rejoue dans sa permanence qui est aussi sa répétition, la vidéo exprime ce qui *est en train* de mourir⁸³. Les dernières images enregistrées par Sullivan se font le lieu d'un monde disparaissant et qui, par conséquent, préfigure sa fin. De cette façon, la vidéo capte, en temps réel, l'achèvement d'une certaine réalité en ce qu'elle est d'abord sentie et vécue par un corps vivant non pas voué à mourir, mais porté à disparaître.

⁸² Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 32.

⁸³ Il importe de faire une distinction entre *l'en-train* de mourir relatif à la vidéo et *l'entre-deux* de la mort propre au cinéma. Nous pouvons affirmer qu'avec la vidéo s'ajoute la dimension performative que le cinéma et ses procédés n'offrent pas nécessairement. Définie davantage par sa matérialité « brute », l'image vidéographique serait à même de traduire l'expérience de la mort en ce qu'elle peut être violente, voire cruelle. Pascal Bonitzer aborde cette question depuis l'absence de signifiants, voire de poésie qui marque la vidéo : « Au cinéma, un trou est toujours dramatique. C'est un puits, c'est une plaie, c'est une serrure où se glisse l'œil du voyeur [...] c'est un trou noir, un anus, un sexe ouvert, un ventre béant, un gouffre. Il n'y pas de trou en vidéo, ou il n'y a que des trous, surface criblée, incrustable à l'infini. [...] Il n'y a pas d'acteur de vidéo. L'acteur, c'est l'image elle-même, l'image qui fait l'hystérique ou la schizo, qui se métamorphose et qui pullule. » *Ibid.*, p. 31.

Au même titre qu'il aura servi d'invitation à l'analyse du film qui fait l'objet de ce mémoire, ce bref parcours des qualités matérielles de l'image aura soulevé de nombreuses questions quant à la descendance de la représentation visuelle et de ses liens étroits avec la mort, la perte, l'absence et la disparition. Aussi, il aura permis d'engager une réflexion sur le rôle et l'importance des différents types d'images qui composent l'œuvre audiovisuelle que nous proposons d'étudier : *Silverlake Life* se présente, dans sa facture, comme la narration singulière d'une expérience de la mort qui interpelle à la fois la photographie, le cinéma et la vidéo. Cette concordance des images photographiques, cinématographiques et vidéographiques répond, bien sûr, de la réciprocité que celles-ci entretiennent avec la mort. Mais surtout, elle ouvre la voie à une possible médiation de l'expérience mortifère où s'en trouve à la fois conservé et modifié l'événement. Les pages qui suivent permettront, à partir de plusieurs moments spécifiques du film, d'aborder certaines problématiques qui unissent la mort et sa mise en images. Par le fait même, elles tenteront d'éclairer bon nombre d'interrogations posées dans le cadre de ce premier chapitre.

CHAPITRE II

SILVERLAKE LIFE : LA MORT COMME EXPÉRIENCE AUDIOVISUELLE

Filmmaking is not a homeopathic « cure » for AIDS. But at least in this instance it is an empathetic interrogation of what it is to die, and by extension, of what it is to witness death.

Peggy Phelan, *Mourning Sex. Performing Public memories*

Dans *Silverlake Life*, l'importance accordée à la visualité et, plus particulièrement, à la monstration est telle que ce récit du sida ne semble pas pouvoir se dire, se verbaliser, mais se donner à voir par des images corporelles qui attestent de la catastrophe, révélant l'ineffable d'une expérience sidéenne. Si, comme le prétend Jean-Luc Nancy, toute expérience est indissociable de son rapport à l'image, désormais la présence et la véracité de l'événement mortifère « ne peu[vent] consister dans un être-présent sans consister identiquement dans une présentation d'être⁸⁴. » Les images du film, celles du corps métamorphosé par la maladie, sont elles-mêmes des images brisées et scarifiées – images endeuillées dans lesquelles se profile le corps sidéen où s'ancrent les traces de la maladie et où est rendue visible l'affection, synonyme de la mort prochaine. Pourtant, « comment en exprimer l'événement sans être ultimement engagé vers une certaine possibilité impossible⁸⁵? », la mort échappant à la connaissance et induisant, sans conteste, « la suppression de

⁸⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 152.

⁸⁵ Jacques Derrida, *Apories : Mourir – s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Éditions Galilée, 1996, p. 29.

l'expérience que je pourrais en avoir⁸⁶. » Comment alors rendre compte et discuter de la promiscuité de la mort ambiante reliée à la douleur sidéenne et à sa matérialité?

Dans *Silverlake Life*, le désir de témoigner de la mort ne peut passer que par la multiplicité des images que supporte le médium cinématographique : parce que gravées sur la pellicule filmique, les images qui montrent le corps stigmatisé par les traces de la douleur semblent lever le voile sur l'irreprésentable de la maladie et proposer une possible lecture de l'expérience sidéenne. Il va sans dire que nous n'aurons d'autre choix, lorsque nous discuterons de cette expérience mortifère, que d'en parler en termes de « possible » et de « possibilité »; l'événement de la mort étant toujours inscrit dans une forme de virtualité et d'à-venir⁸⁷. En proposant, à l'exemple des philosophes de l'Antiquité, que de la mort il n'y a rien à dire, Jean-Pierre Vernant établit une distinction entre la *mort* et les *morts* qu'il convient ici d'examiner. Selon lui, c'est à partir des morts ou des sujets frappés de mort que s'ouvre le débat sur cet impensable lié à la mortalité :

La mort est un seuil, un passage; alors, bien entendu, tant qu'on n'a pas franchi ce seuil, tout ce qu'on peut en dire est propos de vivant sur la mort, mais n'est pas expérience de la mort; ou bien on a franchi le seuil et à ce moment-là on n'a plus rien à dire. De toute façon dans notre univers mental et social, la mort est une espèce de béance qui représente ce qui est totalement impensable et indicible; il y a sans doute au cœur de toute civilisation une conscience de cette béance susceptible de tout aspirer, individus et collectivités; il s'agit alors, non plus en réfléchissant sur la mort mais en parlant des morts, et quelque fois en les faisant parler, d'établir une barrière contre cette béance⁸⁸.

À cet égard, Vernant suggère un dialogue autour des morts et du rapport que les vivants entretiennent avec eux. Les rituels de commémoration des défunts, qui ont

⁸⁶ Emmanuel Lévinas, *La mort et le temps*, Paris, Éditions L'Herne, 1991, p. 88.

⁸⁷ Sans nécessairement reprendre ces thèses qui ont discuté de cet impensable attaché à la mort, il faut tout de même mentionner le travail considérable de Vladimir Jankélévitch qui a tenté « de penser » ce phénomène à partir d'une description de l'indescriptible qui lui est corollaire. Voir *La mort*, Paris, Éditions Flammarion, 1977, 474 p.

⁸⁸ Jean-Pierre Vernant, « La mort ou les morts? », *op. cit.*, p. 7-8.

lieu dans toutes les cultures, engagent les hommes dans un procès de sociabilité, lequel rappelle les morts à la mémoire et fait « vivre » les vivants. Conséquemment, penser la mort, explique Vernant, ne peut se faire sans inévitablement concevoir le rôle de ceux qui restent. Conçus pour les survivants, les monuments funéraires, par exemple, rappellent non seulement le souvenir des morts, mais déplorent la vie perdue en donnant un sens à la survie⁸⁹.

À partir de ces considérations, attachons-nous essentiellement à examiner la portée de la médiation cinématographique dans le cadre de ce récit de mort qu'est *Silverlake Life*. Il s'agit d'entrevoir comment la mort des amants, lorsque filmée, peut être exprimée, envisagée et rendue. En choisissant de mettre en lumière quelques problématiques qui, dans le film, nous paraissent cruciales, nous tenterons d'illustrer de quelle manière elles concourent à témoigner de la mort. Le regard, l'affection, la photographie et le visage seront donc abordés en fonction de leurs relations aux médiations audiovisuelles et de leurs affinités avec la mort. Par le fait même, ils permettront d'exemplifier la descendance mortifère de l'image et la spectature⁹⁰ particulière que celle-ci génère.

2.1 Montrer la mort. Le regard

Comme le propose Susan Sontag, le sida a une double généalogie métaphorique : « En tant que microprocessus, on le décrit comme le cancer : c'est une invasion⁹¹ » qui, par ailleurs, stigmatise et réifie le corps, celui-ci devenant alors Tout-Image de la maladie. Or, nombreux sont les films ou les œuvres littéraires

⁸⁹ Nous pouvons nous référer à l'article magnifique de Reinhart Koselleck, « Les monuments aux morts, lieux de fondations de l'identité des survivants », *L'expérience de l'histoire*, Paris, coll. « Hautes études », Éditions Gallimard et Seuil, 1997, p. 136-159.

⁹⁰ Il faut concevoir cette notion de spectature comme l'expérience perceptive et interactive qui unit le spectateur au récit filmique. La spectature rend compte plus spécifiquement de la posture de l'individu devant les images projetées.

⁹¹ Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 24.

qui discutent de ce virus comme la maladie par excellence de l'exclusion, la maladie de l'Autre⁹². À l'inverse, *Silverlake Life* est la concrétisation d'un projet filmique qui pose l'exigence de donner à voir *son* sida et les transformations qu'il opère sur le corps. Qui plus est, il propose de dévoiler ce qu'est la vie avec le sida, de donner un sens à la finitude humaine en choisissant, au sens où l'entend Jacques Derrida, d'arriver à la mort et d'en être simultanément le témoin⁹³.

À défaut de ne pouvoir représenter cet irréprésentable qui forge l'expérience mortifère, Joslin et Massi choisissent d'en caresser les limites, d'en explorer les frontières afin de donner à voir leurs corps pénétrés par le virus, ceux-là mêmes qui, et de manière performative, sont en train de vivre leur mort sous l'œil de la caméra et d'en ressentir toujours la proximité. De fait, ce récit, qu'il faut bien sûr considérer comme une apocalypse intime⁹⁴, s'ouvre et divulgue l'intimité des amants et la précarité du corps mourant qui subit le décompte du temps et les affres du virus. Constitué d'images qui exposent la quotidienneté du corps malade, il met donc au jour la présence d'une réalité jusqu'alors enfouie, invisible, parce qu'obscène ou taboue. Par le fait même, il n'est pas sans nouer une relation étroite entre le spectateur et le corps moribond : « Joslin creates a space for the spectator to view the lives of the dying who are not physically there. The spectator begins to weight of all the others Toms and Marks whose lives and deaths are not projected in the silver light of *Silverlake Life*⁹⁵. » Cette relation, au centre de laquelle se pose le regard, permet de saisir davantage l'imminence de la mort et la frontière qui la disjoint du vivant. À ce

⁹² Sur cette question de l'altérité sidéenne, nous nous souviendrons du *Singe bleu* d'Esther Valiquette, film sur le sida qui s'ouvre sous le sceau de l'accident et de la tragédie. Histoire endeuillée de la vitalité perdue, *Le singe bleu*, à l'inverse de *Silverlake Life*, relate l'expérience de la perte de soi et de la douleur reliée à l'effet d'étrangeté qu'induit la découverte du virus. Voir *Le singe bleu*, vidéo, coul., 30 min, prod. Josée Beaudet, Studio F- Regards de femmes, Canada, ONF, 1992.

⁹³ Cette question est développée davantage dans *Apories : Mourir – s'attendre aux « limites de la vérité »*, op. cit., 140 p.

⁹⁴ L'apocalypse intime se distingue de la fin du monde en ce qu'elle est la fin d'un monde ou la fin de soi. Il nous semble que *Silverlake Life* rend compte de ce type de catastrophe car il relate le chemin vers la mort, ce non-retour que les amants doivent irréversiblement accomplir.

⁹⁵ Peggy Phelan, op.cit., p. 172.

propos, Johanne Villeneuve suggère qu'à la vue de tout cadavre, cet indice qui confirme la mort, « le regard est alors comme englouti, fasciné, pris par ce qui devrait le garder à distance. Il se trouve avalé en quelque sorte par cette distance qui le sépare de la mort⁹⁶ ». S'instaure, en filigrane, un pacte entre le spectateur et *Silverlake Life*. En effet, si dans l'expérience de la mort à venir « le regard est une mesure⁹⁷ », l'œil du spectateur est en sorte garant de la survivance du film de Friedman, de son inscription dans le temps et dans la continuité. C'est cet œil qui, pénétré par l'image du moribond, est témoin de l'expérience mortifère et en assure le passage, la transmission. Il comble ainsi l'espace, l'interstice entre le moment où la souffrance du sidéen est palpable et là où il trépassé.

L'enregistrement de la mort de Joslin et, plus tard, de Massi⁹⁸, introduit un rapport singulier au regard, car l'expérience de la souffrance sidéenne se transmet « d'œil à œil » : de l'œil du mourant devenu aveugle dû au sarcome qui le recouvre à l'œil de la caméra qui invoque la participation du spectateur, lequel a pour rôle de mener à bien la chaîne testimoniale instituée dans le film. La progression du virus étant aussi synonyme d'une perte incoercible de la vitalité et, pour Joslin, d'une perte de la vision, l'œil du spectateur accueille ces images captées par la caméra que les amants ne pourront jamais visualiser : celles qui feront suite à leur mort, celles qu'engendrera leur disparition et le travail du deuil qui en découlera; celles surtout qui constitueront le film lorsqu'achevé. Nous nous souviendrons de cette séquence particulière où Massi entrouvre délicatement la paupière infectée de son amant afin d'identifier les lésions engendrées par le virus et de comparer l'œil tuméfié par le

⁹⁶ Johanne Villeneuve, « L'histoire du cadavre (Essai sur la rencontre du regard et de l'événement de la mort) », *L'image de la mort : aux limites de la fiction. L'exposition du cadavre*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, novembre 1994, p. 51.

⁹⁷ L'expression est d'Esther Valiquette dans *Le singe bleu*.

⁹⁸ Il faut se souvenir que la mort de Mark Massi succède à celle de son amant qui meurt quelque quatre mois plus tôt. Sans assister à la mort de Massi, nous pouvons visionner ses dernières heures dans le petit film qui, suivant *Silverlake Life*, fait office d'épilogue.

sarcome avec celui qui n'a pas encore été investi par la maladie⁹⁹. Le gros plan effectué par la caméra démontre manifestement que Joslin est en train de regarder. Par contre, il n'est pas en mesure de révéler ce que le moribond, à l'approche de la mort, peut voir; ce que sa rétine contaminée retient de l'expérience souffrante qui est la sienne. Ce moment particulier du film n'est pas sans engendrer une remise en question de ce qui tient lieu de regard dans *Silverlake Life*.

Roland Barthes définit le regard comme une expérience qui, faisant l'économie de la vision, serait animée par la vie intérieure du sujet. En discutant plus précisément du dispositif photographique à partir du travail d'André Kertész, le théoricien rapporte que le regard, comme forme anthropomorphisée, est celui-là même qui « semble retenu par quelque chose d'intérieur¹⁰⁰ » ne pouvant appartenir alors qu'au sujet photographié. De toute évidence, bien qu'elle ne puisse rendre ce que de la mort le mourant peut entrevoir, la caméra tend tout de même à renforcer le caractère intime et singulier de cette expérience. En permettant de révéler cette tension entre la mort et son impossible partage, le médium cinématographique propose pourtant une manière d'appréhender la souffrance du mourant; le regard s'imposant comme la marque de l'itinéraire sidéen dont la mort est le corollaire. L'effraction de la vue constitue justement cet indice qui signifie la fatalité de la mort. Plusieurs fois dans le film, Joslin se plaint de sa vision altérée : « This is difficult to watch ». Dès lors la caméra supplée-t-elle à l'œil contaminé et sert-elle de nouvelle rétine¹⁰¹ grâce à laquelle le regard se prolonge : « At the limit of the body, at the limit of the unwounded eye, the camera points to a way of seeing that we may be able to comprehend, if not perform¹⁰². » Le spectateur qui s'inscrit comme témoin privilégié

⁹⁹ Se référer à la figure 1.1 présentée dans l'appendice.

¹⁰⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰¹ La photographie et implicitement le cinéma ont été souvent qualifiés de « vraie rétine » du savant, puisqu'ils sont munis d'un dispositif optique plus « juste » et plus aigu que l'œil naturel. Voir Albert Londe, *La photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Éditions Masson, 1896, 546 p.

¹⁰² Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 168.

d'une mort se déployant lentement sous ses yeux est alors confronté à l'imaginaire de sa propre disparition. Dans *Silverlake Life*, cette réciprocité existe entre la monstration du corps souffrant et l'imaginaire mortifère du spectateur dont la caméra assure inévitablement le relais, le retour : « it is “ the moment of danger” that flashes up and leads the spectator's eye of the screen itself into the intimate cinema of her own dead/th¹⁰³ ».

D'après Georges Didi-Huberman, ce qui « *manque à être vu*¹⁰⁴ » s'impose effectivement comme la condition même de la visualité où l'exercice du regard est interpellé. En traitant du regard que pose l'homme sur le mausolée ou sur le cadavre, et de la relation nouée entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde, Didi-Huberman examine la perte et l'angoisse inhérentes à l'alliance entre le spectateur et le monument funéraire accueillant la dépouille. Selon lui, l'homme devant le tombeau se trouve en présence d'une image impossible à voir, celle-ci évoquant « ce qui me rendra l'égal et le semblable de ce corps dans mon propre destin futur de corps s'évidant [...] »¹⁰⁵. C'est donc dire que depuis le regard du moribond dans *Silverlake Life*, le spectateur subodore sa propre finitude et la part d'insaisissable qu'elle contient. Par conséquent, ce même regard « ouvre à la vue » et permet de considérer l'événement de la mort, car comme l'a énoncé Emmanuel Lévinas, la seule connaissance de la mort que nous puissions avoir se trouve intimement liée à la connaissance de la mort de l'autre¹⁰⁶.

Comme le regard met au jour une possible lecture de l'expérience sidéenne, le film de Friedman tend, bien entendu, à repenser la question de l'irreprésentable du virus. En privilégiant des images qui exposent le corps agonisant, et en décidant de

¹⁰³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ Emmanuel Lévinas, op. cit., 155 p.

les inscrire sur pellicule afin d'en constituer une œuvre cinématographique, les amants choisissent de pérenniser ce qui relève de leur expérience personnelle de la mort et de la fixer dans le temps, l'histoire et la mémoire. Loin d'être hasardeux, le choix de la médiation cinématographique s'avère le moyen le plus efficace pour conserver fidèlement ce cheminement mortifère. Il faut savoir que la réalisation de *Silverlake Life* est tout ce qui importe aux amants. Elle fait office, entre autres, de promesse de vie, car le film achevé se fera la preuve matérielle de leur existence. Or, la mort se révèle la condition *sine qua non* à la concrétisation de *Silverlake Life* : l'image cinématographique est l'accomplissement et la certitude que l'histoire des sidéens perdurera sur pellicule, jusqu'à ce que celle-ci se désagrège¹⁰⁷. Les qualités matérielles de ce médium en font foi.

Dans *L'espace littéraire*¹⁰⁸, Maurice Blanchot propose une approche de la mort accomplie sous le couvert de l'acte créateur, notamment de l'écriture. Pour Blanchot, le tracé de l'expérience est celui qui embrasse l'œuvre et la mort : « l'art est expérience, parce qu'il est une recherche et une recherche, non pas indéterminée, mais déterminée par son indétermination, et qui passe par le tout de la vie, même si elle semble ignorer la vie¹⁰⁹ ». Cette définition de l'art est conforme à celle que nous attribuons à la mort et à son caractère « aporétique ». Le désir des amants de montrer leur mort se solde par l'activité créatrice qu'est la préparation et la mise au jour du film; « cela signifie que l'œuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et, par l'œuvre, à la mort¹¹⁰ ». C'est d'ailleurs ce qu'atteste, dans ses propos, le frère de Joslin lors de la cérémonie funéraire de celui-ci : « My brother Tom left us a legacy. He bequeated us

¹⁰⁷ Le film tient aussi son pouvoir de bouleversement de la rencontre entre l'individu et la pellicule, tous deux destinés à s'effriter et à périr.

¹⁰⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1998, 376 p.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁰ *Idem.*

his unfulfilled dream, *Silverlake Life : The View from Here*. Perhaps it was Tom's destiny to die in order to create the full impact of *Silverlake Life*. » Alors que Blanchot, à la lumière des héros de Kafka, propose que l'écriture permet de « périr paisiblement¹¹¹ » et de donner à la mort sa possibilité essentielle, les amants de *Silverlake Life*, quant à eux, suggèrent que le don de mourir se conjugue au don de filmer. Dès lors, ils soulignent la parfaite synchronie entre la mort et sa mise en images.

2.1.1 L'affection

Il faut de l'amour pour saisir un visage. Et qu'est-ce qui nous intéresse à part être sous le regard?

Camille Laurens, *Cet absent-là*

La volonté d'éterniser l'itinéraire mortifère n'a d'égale que celle de dévoiler la relation amoureuse qui, de prime abord, lie les amants de *Silverlake Life*. Parallèlement aux images de la mort qu'elle présente, la caméra traduit leur histoire d'amour et l'intimité de leur union. À cet effet, une des séquences initiales du film s'ouvre sur la présence d'un téléviseur dans lequel le visage de Joslin, entouré d'un énorme cœur, apparaît en gros plan. S'ajoute alors à l'image, depuis un procédé de surimpression, le message suivant : « Mark, I love you. » Le choix de ce procédé stylistique, qui implique la superposition d'une image sur une autre image, démontre la concomitance de l'amour et de la mort dans le film. Il fait également écho au protocole des cartes de condoléances ou des faire-part de décès qui commémorent la vie du disparu en insistant sur son inscription dans la « chaîne » des vivants : la notice biographique du défunt juxtaposée à sa photo rappelle sa présence, son histoire. En

¹¹¹ *Ibid.*, p. 114.

outre, dans *Silverlake Life*, la caméra s'impose à la fois comme matière de visibilité de la maladie et comme médiation de l'amour que les sidéens éprouvent l'un pour l'autre. La polysémie du terme « affection », utilisé à de multiples reprises dans le film, en est d'ailleurs des plus révélatrices. Si l'affection (la maladie) justifie la réalisation de ce registre audiovisuel, l'affection qu'est l'amour des amants se présente comme la source et la motivation d'un tel projet. De même, la double signification de ce terme renvoie, dans le film, à un certain amour de la mort, puisque celle-ci lie les amants au même destin¹¹². De fait, le spectateur réalise l'immense portée de cette relation amoureuse lorsqu'il apprend qu'avant de rencontrer Joslin, Massi se vouait à une existence solitaire et suicidaire. La rencontre des amants, comme attendue et souhaitée, aura donc changé le cours des choses puisqu'elle aura donné lieu à leur relation amoureuse, homosexuelle et sidéenne. Bien sûr, tout gravite autour de cet amour et de sa révélation filmique, dans la mesure où tout est également défini et déterminé en fonction de l'enregistrement sur pellicule qui en sera fait : « Tom, do you like when I'm videotaping you? [...] You wanted to ask me something? Wait till I'm in frame. » S'instaure, par le fait même, un nouveau rapport à l'intimité amoureuse induite, entre autres, par la multiplicité des appareils médiatiques qui épient le corps souffrant. L'intimité (amoureuse et mortifère) dévoilée par la caméra se dégage alors de son caractère privé et s'offre sous le sceau du partage et de la communauté. En tant que médium de communication, la caméra, qui ne filtre rien des images qu'elle capte, assure donc la transmission des événements qui constituent la vie des amants. Nous pouvons en effet concevoir cette transmission sous son aspect sémantique fort évocateur qui signifie à la fois la passation du virus, la mutualité du rapport amoureux et l'héritage légué par les images filmiques. De toute évidence, le dispositif cinématographique sert ici à « faire

¹¹² Dans le journal de bord qui fait état de son voyage vers la mort, Pascal de Duve présente le sida comme une maladie à aimer, car elle lui assure une présence et un accompagnement jusqu'à la fin. Tel les amants de *Silverlake Life*, de Duve discute de ce virus comme une « maladie vénérienne et vénérée ». Voir Pascal de Duve, *Cargo Vie*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1993, 192 p.

passer » les événements qu'il enregistre en attestant de leur continuité et, simultanément, de leur pérennité :

While *Silverlake Life* was clearly intended for eventual public exhibition, it is evident that Joslin and Massi are in some sense the principal viewers of their own personal diary [...]. The point is thereby made that Joslin and Massi are not simply documenting but are also constituting [continuing] their own lives through the production and viewing of the videotape¹¹³.

Toutefois, c'est à partir d'images arrêtées et fixées artificiellement que s'exprime de manière concrète la volonté de montrer la mort dans *Silverlake Life*; les images surviennent et se juxtaposent telles des photographies que le spectateur contemple à loisir. Elles présentent, souvent de façon aléatoire, les différentes phases de la maladie et forment au cœur même du film un album-photos à reconstituer. Il faut dire que si *Silverlake Life* engage une réflexion sur la nécessité de conserver une telle expérience de la mortalité sur vidéo, il propose aussi d'examiner la place occupée par la photographie dans ce même projet audiovisuel. Outre peut-être sa facture générale, en quoi *Silverlake Life* a-t-il partie liée avec la photographie? De quelle manière l'image photographique peut-elle dialoguer avec le corps moribond? Dans la continuation des propos tenus sur la photographie dans la première partie de cette étude, nous tâcherons, en les exemplifiant, de répondre à quelques-unes de ces questions.

2.1.2 La photographie

Matériellement, la photographie est présente dans le film dans la mesure où celui-ci procède de la même logique de captation et de fixation de l'image. Mais il y a aussi de la photographie dans *Silverlake Life* depuis cette insistance des images à inquiéter et à fixer la mort afin d'en saisir, comme l'énonce Giorgio Agamben, toute

¹¹³ Beverly Seckinger and Janet Jakobsen, « Love, death and videotape : *Silverlake Life* », *Between the sheets, in the streets. Queer, lesbian, gay documentary*, Chris Holmlund et Cynthia Fuchs (dir. publ.), Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 151.

la singularité du quelconque¹¹⁴. En effet, le travail de la photographie renvoie, selon Maurice Blanchot, aux fondements même de la communauté, à savoir la naissance et la mort qui unissent les hommes entre eux¹¹⁵. Dans le film particulièrement, la photographie pointe ou *scrute*, comme l'explique Roland Barthes, « pour avoir le temps de *savoir* enfin¹¹⁶ ». Ce savoir qu'induit ce médium ouvre à une éthique de la communauté qui s'attache à expliquer, à faire voir et à envisager la mort sous l'angle du rapport à soi et aux autres :

Une photographie renvoie à soi. Elle interpelle le spectateur. Dès le premier contact s'opère une reconnaissance. Un rapport au lieu commun, à une communauté de lieu, assez unique à la photographie. Ce sentiment peut se produire tout autant comme une non-reconnaissance du connu [...]. La photographie joue de la relation du même et de l'autre, de l'identité et de l'altérité, de la séparation et de la coupure entre soi et le monde. Elle représente facilement ce lieu d'oscillation, caractéristique de l'être dans le monde¹¹⁷.

Nombreuses sont alors les images qui, dans *Silverlake Life*, s'attardent longuement sur le corps sidéen afin d'en dévoiler les marques et les lésions de Kaposi qui, en certifiant la présence du virus, procèdent à son identification. Nombreux sont aussi les gros plans révélant et fixant la maigreur du corps malade soumis à la disparition. Marquantes et troublantes sont surtout ces photographies des amants qui rappellent le temps d'avant la maladie, celui où il était encore possible d'en discuter en termes d'inenvisable présence : le film donne à voir de nombreuses séquences et images photographiques où Joslin et Massi affichent santé et vigueur. Il comporte également plusieurs images ludiques qui nourrissent, bien sûr, l'affection des amants et atténuent la douleur et la peur reliées à l'approche de la mort. Parmi ces images, nous comptons celle où les amants, au début de leur relation, dansent selon la même chorégraphie. Ces images archivistiques, qui circulent comme autant de souvenirs

¹¹⁴ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990, p. 53.

¹¹⁵ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 92 p.

¹¹⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 155.

¹¹⁷ Chantal Pontbriand, *Communauté et gestes*, Montréal, Éditions Parachute, 2000, p. 25.

dispersés dans le film, évoquent une réalité passée marquée par le désir de s'avouer amoureux et homosexuels. Des séquences du court-métrage *Blackstar. Autobiography of a close friend*, réalisé vingt ans plus tôt par les amants, traversent le film et plaident, entre autres, en faveur de l'émancipation gaie. *Silverlake Life*, dans l'intention qui est la sienne, entretient donc un rapport singulier avec la photographie. En souhaitant objectiver le virus afin de lui donner une réalité palpable, il manifeste la volonté de lutter contre le temps et d'inscrire l'événement de la mort dans le prolongement de la vie et de l'histoire des amants.

Dans la lignée des travaux d'Erwin Panofsky sur la sculpture funéraire, André Bazin retrace une certaine psychanalyse des arts plastiques qui prend racine dans la pratique égyptienne de l'embaumement. Ce rituel évoque la particularité, voire l'ontologie du médium photographique qui tend à suspendre le temps et à le confiner à l'instantanéité et à la fixité qu'impose la prise photographique. À la différence de l'art qui s'applique à créer de l'éternité, de la pérennité, la photographie s'occupe d'embaumer le temps, « de le soustrai[re] seulement à sa propre corruption¹¹⁸ ». Le projet de conservation de la mort qui sous-tend la réalisation de *Silverlake Life* est connexe à la pratique photographique en ce qu'elle rappelle le rituel de mort égyptien. En effet, inspiré par la reconnaissance de la supériorité de la mort sur les vivants, cet art funéraire se vouait au culte de la survie dès lors lié à la croyance que les disparus poursuivent leur vie dans l'au-delà. La simultanéité entre ce « qui périt » et ce « qui persiste » permet donc de discuter de cette ressemblance entre la photographie et les pratiques mortuaires égyptiennes. Erwin Panofsky remarque cette constance, que d'aucuns pourraient qualifier de paradoxale, en regard de tout individu face à la mort : « ce qui continue apparemment de fonctionner et de faire intrusion dans le monde des vivants est quelque chose qui persiste lorsque le corps a péri¹¹⁹ ».

¹¹⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 9.

¹¹⁹ Erwin Panofsky, « De l'Égypte au Tombeau des Néréides », *La sculpture funéraire : de l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, p. 13.

Engagé dans cette logique, le document audiovisuel de Friedman cherche à reproduire fidèlement l'expérience vive et mortifère des amants. Par exemple, l'excès de présence qui caractérise le cinéma engendre le prolongement de cette même expérience dans la vie, ce qui fait que « ce qui survit dans la mort est identique à ce qui a permis [au] corps de bouger, de respirer, d'entendre et de sentir dans la vie, mais qui s'est enfui au moment de la mort¹²⁰ ». Ainsi, chaque image, comme chaque instant de cette traversée vers la mort, est marquée par cette volonté de conserver et de rendre durable, survivante malgré tout, l'expérience singulière de Joslin et de Massi. Mais aussi chaque image, telle chaque photographie, impose la nécessité de se rappeler que l'événement qu'elle représente a eu lieu et, qu'*a fortiori*, celui-ci n'est plus. Il importe de mentionner, à nouveau, que les amants de *Silverlake Life* sont à ce jour décédés.

Portées par l'urgence relative qu'intime tout témoignage, les séquences qui montrent le corps transformé par le virus du sida tendent avant tout à dévoiler le caractère épidémique de cette affection : les photographies des sarcomes sont les indices du sida et de son avancée. Ross Chambers, dans un article consacré aux diverses représentations sidéennes, discute des contusions laissées par la maladie sur la chair des amants comme une écriture du sida spécifique qui permet de visualiser le virus alors qu'il est observable sur la peau : « KS, as the form taken here by the writing of aids, is thus at the center of the video's strategy of showing¹²¹. » Néanmoins, si le corps marqué se fait l'indice de la maladie et de son ravage, qu'il est lui-même médiation du sida, les photographies de ce corps constituent une seconde forme de médiation : les images du corps souffrant créent, dans leur matérialité, un écart face à la mort ambiante. L'événement photographique de la souffrance, aussi bien que celui de la mort à venir, semble s'offrir telle une présence toujours latente,

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Ross Chambers, « An education of seeing », *Facing it : Aids diaries and the death of the author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, p. 61.

car captive dans l'image inscrite sur la pellicule¹²². Or, les photographies du corps mourant rappellent le mouvement oscillatoire qui particularise chaque fois la représentation visuelle et inquiète le regard. Le spectateur est confronté à la présence imagée de ce qui n'est plus, et donc à la manifestation concrète d'une pure présence de l'absence qui met à l'épreuve, dans l'acte de sa représentation, l'expérience même de la mort : « Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans sa représentation [...] dominer le plaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu¹²³? »

2.1.3 Le visage

Sans doute le visage est-il, dans le film, l'élément le plus significatif qui met en cause la représentation de la mort. C'est précisément à partir du visage que se vit et que se donne à voir la mort : le spectateur assiste au trépas du sidéen depuis son visage crispé, puis immobile. Parce que sur lui se concentre et se cristallise l'événement de la mort au cœur du projet filmique, le visage mérite que nous nous y attardions.

L'attention particulière prêtée au visage dans *Silverlake Life* renvoie au fait que celui-ci est la manifestation concrète de la singularité humaine. Il est, comme le souligne Jacques Aumont, « de l'homme¹²⁴ » car il procède de l'attestation de son appartenance à l'humanité. Là où des philosophes tels Emmanuel Lévinas et Pierre Fédida ont reconnu dans le visage le privilège de la vision et du langage donné aux hommes, Georges Didi-Huberman y a vu une fonction généalogique qui, à l'instar de l'*imago* romaine, rassemble et ressemble :

¹²² Le troisième chapitre sera d'ailleurs consacré, en filigrane, à la portée et à la signification de cette « présence latente » de la mort en images.

¹²³ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Glosses, op. cit.*, p. 29.

¹²⁴ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 1992, p. 14.

Dans chaque parole, c'est, en quelque sorte, le visage qui se prononce. Mais nous imaginons aussi. Peut-être imaginons-nous parce que notre visage a un envers qui nous échappe, et parce que cet envers du visage apparaît lui-même comme l'empreinte, en dedans, des visages qui nous ont fait naître et que nous avons perdus : les visages de nos morts¹²⁵.

Surface matricielle, donc, le visage apparaît tel un moule à partir duquel se greffent l'ensemble des caractéristiques qui à la fois définissent et engendrent l'homme¹²⁶. Mais s'il témoigne de ce que l'expérience mortifère des amants est proprement humaine, le visage, dans le film, permet aussi de *subjectiviser* cette même expérience en en faisant celle, spécifique, sensible et singulière, de Joslin et de Massi. Conséquemment, le visage est aussi « *de la personne* ». Au même titre que le corps, il est un support visible sur lequel se traduit le virus et la mort qui en est la conséquence, car « ce que laisse voir et cache en même temps le visage, c'est ce qu'il y a sous lui, l'invisible qu'il rend visible¹²⁷ ». Quel est-il, cet invisible, cet « envers » du visage, sinon la mort qu'il contient, tel son noyau, et son lien ancestral à l'humanité?

Dans l'étude qu'il entreprend sur le visage au cinéma, Gilles Deleuze discute des liens entre la figure humaine et l'affect. Pour le théoricien, le visage est cette surface qui « recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis¹²⁸ ». De la même manière, l'affect se définit, à la lumière des théories bergsonniennes, comme une « série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée¹²⁹ ». Deleuze, pour qui le visage est aussi intimement lié au gros plan, discute de la figure humaine comme

¹²⁵ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 56-57.

¹²⁶ Sur cette question, nous pouvons aussi consulter un chapitre du livre de Georges Didi-Huberman : « L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance », *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 59-83.

¹²⁷ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 81.

¹²⁸ Gilles Deleuze, « L'image-affection : visage et gros plan », *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 126.

¹²⁹ *Idem.*

d'une superficie sensible qui à la fois reçoit et produit l'affect. À cet égard, le visage offre, au cinéma, la possibilité d'une lecture affective et émotive de l'individu qu'il met en scène. À partir de plusieurs exemples tirés de films divers et de quelques remarques proposées par Eisenstein dans ses travaux, Deleuze distingue deux types de visage dont la manifestation des états affectifs diffère : le visage intensif et le visage réflexif. Le visage intensif exprime l'ensemble des traits du visage qui « s'échappent du contour, se mettent à travailler pour leur compte, et forment une série autonome qui tend vers une limite ou franchit un seuil¹³⁰ ». En revanche, le visage réflexif regroupe de façon immuable les traits « sous la domination d'une pensée fixe ou terrible¹³¹ » afin de révéler le résultat affectif de l'émotion qu'il traduit. À l'encontre du visage intensif dont la fonction progressive est de passer d'une qualité ou d'un affect à un autre, le visage réflexif se présente plutôt comme une entité, une plaque réceptive qui, dans son immobilité, exprime toute l'intensité de l'émotion qu'elle engorge. C'est précisément cette immobilité, principale spécificité du visage réflexif, qui capte ici notre attention lorsqu'il s'agit d'étudier la « figure » du mourant dans *Silverlake Life*. Qu'en est-il justement de ce visage, de cette « surface » de mort ?

Nous pouvons affirmer que le visage du mourant, dans *Silverlake Life*, est davantage réflexif qu'intensif. En effet, la figure moribonde, à l'aube du trépas, se tient pétrifiée : les traits sont toujours fixes, la bouche est sèche et les yeux, exorbités, se dessillent comme s'ils étaient happés par la mort. En outre, le visage de Joslin se fait le reflet même de l'expérience mortifère : « il [dit] tout, c'est-à-dire bien davantage qu'un simple visage [...] il devient le tout dans lequel le drame est contenu¹³² » de même qu'il révèle « de quoi a l'air / comment vise au-dehors le

¹³⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Jacques Aumont, *op.cit.*, p. 85.

visage d'un mort¹³³ ». Il annonce la certitude de la mortalité prochaine, il en est sa *pré-figuration*¹³⁴, l'image de son aboutissement; la mort étant, comme le suggère par ailleurs Emmanuel Lévinas, « l'immobilisation de la mobilité du visage¹³⁵ ».

Si le visage permet de révéler, au même titre que le corps souffrant, les manifestations de la maladie et la mortalité imminente, sa monstration, dans le film, prend une importance considérable. D'une part, il assure, tel que le mentionne Jacques Aumont, une « reconnaissabilité » du sujet sidéen dans la mesure où il est, plus que toute autre partie du corps, marqué par la présence du virus. Quelques plans montrent d'ailleurs Joslin et Massi tentant en vain de maquiller leur visage afin d'en dissimuler les plaies et les lésions. D'autre part, le visage met au jour l'itinéraire du sidéen entre la vie et la mort, de l'agonie au trépas. Cela est d'autant plus vrai qu'il instaure invariablement un rapport particulier à la temporalité en donnant à voir le décompte du temps et, *a fortiori*, les traces de sa migration. Le visage en général, rappelle Jacques Aumont, est « un signe, un indice du passage du temps, qu'il inscrit sur une surface, pour le meilleur et pour le pire¹³⁶ ». En effet, sur toute figure humaine se dessinent la fatigue, la vieillesse et la maladie; « le temps étant toujours destiné à frapper un visage¹³⁷ » et le visage toujours promis à recueillir les marques du temps.

À l'évidence, l'alliance entre le visage et le temps n'est pas sans interpeller la question de la mort en tant que certitude fondamentalement humaine. Emmanuel Lévinas, dans la foulée de Martin Heidegger, aborde largement cette question en suggérant que la mort symbolise, pour l'homme, la modalité même du temps, son

¹³³ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 158.

¹³⁴ Il faut bien sûr concevoir cette *pré-figuration* au sens littéral : comme un visage qui précède celui de la dépouille.

¹³⁵ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 54.

¹³⁶ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 193.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 194.

aboutissement tout comme sa « possibilité absolument certaine¹³⁸ ». En outre, si le visage se réclame de son appartenance à l'humanité, il est aussi, par syllogisme, lié à la mortalité : « Le visage est l'apparence d'un sujet qui se sait humain, mais tous les hommes sont mortels : le visage est donc l'apparence d'un sujet qui se sait mortel¹³⁹. » Sur le visage se lit l'expérience intime de la mort et aussi du temps, pour autant que celui-ci est toujours borné par la finitude.

2.1.4 La mort depuis le visage

Tenue par Massi, la caméra s'attache, dans les très longues minutes qui précèdent le décès de Joslin, à ne filmer que le visage de ce dernier en gros plans. Ceux-ci tendent à détacher le visage du reste de l'espace afin d'en isoler toute la fonction expressive et émotive. Béla Balazs suggère que les gros plans servent, par l'exactitude de leurs détails, à dévoiler « de manière dramatique ce qui se passe *réellement* derrière "les apparences"¹⁴⁰ ». Ainsi sont-ils chargés de lyrisme et de poésie puisqu'ils manifestent ce qui d'ordinaire ne se voit pas : le frémissement, le tremblement; les traits du visage de Joslin crispés par l'approche de la mort. Ces images que filme Massi, parfois chancelantes et brouillées, traduisent l'intensité du moment et la difficulté qu'il éprouve à poursuivre l'enregistrement de la mort de son amant. Malgré tout, le spectateur assiste à l'agonie de Joslin depuis son visage pétrifié dont seules les lèvres bougent quelque peu, balbutiant leurs dernières paroles. Les lunettes, appuyées sur la maigreur du nez, signalent que le mourant n'a pas encore trépassé. Elles deviennent, par le fait même, l'unique indice qui atteste que Joslin est toujours vivant. La fixité du visage moribond est, à cet instant, déconcertante, puisqu'elle suggère une certaine indistinction entre le vivant et le mort, entre le

¹³⁸ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 54.

¹³⁹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁰ Béla Balazs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Éditions Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1972, p. 52.

visage agonisant et le visage de la dépouille. Si le visage agonisant se tient immobile, comme privé de vie, que sera le visage du cadavre? À quoi ressemblera-t-il? Sur cette indécision entre la vie et la mort depuis le visage, nous souhaitons évoquer ce moment du film où Massi explique que, même lorsque décédé, les yeux de Joslin demeurent ouverts :

It was very scary to look at him after he died. It's very strange to see a dead person staring. I tried just like in the movies to close the eyelid, but it doesn't close. It pops back open! As I said to Tom, I apologized that life wasn't like in the movies.

Nous pouvons dès lors postuler qu'il existe une certaine présence du mort contenue et conservée dans le regard qui ne semble pas vouloir s'éteindre.

Contre toute attente, le moment où la vie quitte le corps de Joslin ne fait pas partie de ces séquences qui s'attardent longuement sur son visage agonisant. Il n'est pas visible sinon à la lumière du montage qui offre la métaphore d'un interstice entre la vie et la mort – la toute dernière pulsation du cœur qui déclare la cessation de la vie. De fait, le montage opère, dans *Silverlake Life*, cette césure entre la vie et la mort. Il permet d'actualiser ce que de l'instant du trépas le spectateur ne voit pas et ne peut voir, tout comme il fait advenir cette image où la mort se tient véritablement en présence; il est la jonction entre l'agonie et le trépas. Bien sûr, dans cette séquence, le montage a pour principale fonction de faire passer, à partir du visage, de la vitalité à la mortalité. Il va sans dire qu'en cette traversée se cristallise alors la fin de la souffrance, tout comme se concrétise la mort en tant qu'événement définitif. À la lumière de ces observations, nous remarquons que le fait de ne pas avoir choisi de divulguer l'instant de la mort relève, d'une part, du respect de l'intimité qu'évoque le processus testimonial et, d'autre part, de cette volonté d'insister sur le passage de la mort plutôt que sur son arrêt définitif.

À cet égard, Pier Paolo Pasolini aborde le montage dans son rapport à la vie et à la mort. Selon lui, ce procédé tend à assurer la continuité de la vie au moment de la mort¹⁴¹. Cette continuité dans le montage donne un *sens* à l'expérience humaine qui, vraisemblablement, ne semble jamais s'achever : « Je dois répéter qu'une vie, avec toutes ses actions, est entièrement et vraiment déchiffrable seulement après la mort : à ce moment-là, les temps se serrent et l'insignifiant tombe¹⁴². » Dans sa démonstration, Pasolini constate que le montage sert à la compréhension de la vie et également de la mort en ce qu'elle est difficilement représentable.

Dans une étude consacrée au film *Le goût de la cerise*¹⁴³ du cinéaste iranien Abbas Kiarostami, Michèle Garneau propose une définition de l'image du trépas : « Parce qu'on peut supposer qu'en elle trépassé le personnage, cette image est une image du trépas. Mais parce qu'elle fait passer le spectateur dans une autre image, elle est une image *trespas*, au sens étymologique latin de "passage"¹⁴⁴. » Puisque le visage agonisant est sensiblement le même que celui de la dépouille, le montage, scission entre la vie et la mort, mais également *image-éclair* du trépas, est l'élément essentiel qui vient confirmer au spectateur le décès de Joslin. À cet égard, il faut se souvenir, de nouveau, que seules les lunettes distinguent principalement le visage agonisant du sidéen de son visage mort. Malgré ce détail, les traits demeurent, dans les deux cas, pétrifiés et impassibles. Que pourrait donc induire cette similarité entre le visage agonisant et la mort?

De toute évidence, le fait que le visage agonisant de Joslin ressemble aux traits de sa dépouille met l'accent sur la forte présence de la vie au sein même de la mort ambiante qui traverse tout le film : le visage du cadavre est avant tout porteur de

¹⁴¹ Pier Paolo Pasolini, *op.cit.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 98.

¹⁴³ Abbas Kiarostami, *Le goût de la cerise*, film, coul., 95 min., France / Iran, 1997.

¹⁴⁴ Michèle Garneau, « L'image du trépas », *Intermédialités*, n° 2 (« Raconter »), automne 2003, p. 133-134.

cette vie qui a été. De la même manière, cette ressemblance absolue des deux types de visagité donne naissance, nous semble-t-il, au mode le plus violent du *punctum* dont discutait Roland Barthes : « ce hasard de l'image qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹⁴⁵ ». En effet, ce qui trouble, dans la monstration de ces visages, est précisément que leur symétrie induit, chez le spectateur, un brouillage entre la vie et la mort. De fait, il est sans doute plus juste de parler d'un seul visage qui, marqué par ce rapport au temps dont il manifeste la trace, inclut à la fois le frémissement de la vie et l'immobilité caractéristique de la mort. La figure humaine, et plus spécifiquement le visage du cadavre, incarne donc cette forme d'éternité qui, selon Jacques Aumont, exprime « cet éternel présent de ce qui change sans changer¹⁴⁶ ».

En plus de donner lieu à un questionnement sur le rapport de l'individu au temps et à la mortalité, l'étude du visage du moribond dans le film se prête à l'analyse de la portée testimoniale qu'il met en cause. Afin de présenter la figure agonisante guettée par la mort, la caméra enregistre, habituellement sous la forme de plans fixes, le visage statufié de Joslin. En raison de son immobilité, il se donne à voir comme s'il était saisi par la photographie.

Dans un ouvrage consacré au travail de Charcot et à l'iconographie photographique des hystériques de la Salpêtrière, Georges Didi-Huberman discute d'ailleurs des relations entre le visage malade et l'image photographique en tant qu'instance muséale. En précisant d'abord les fonctions indicielle et archivistique de la photographie, le théoricien explicite, en se référant notamment aux travaux d'Albert Londe, l'apport du médium photographique aux usages médicaux et cliniques :

¹⁴⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁶ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 201.

Il s'agit, en effet, de garder la trace durable de toutes les manifestations pathologiques, quelles qu'elles soient, qui peuvent modifier la forme extérieure du malade et lui imprimer un caractère particulier, une attitude, un facies spécial. Ces documents impartiaux et rapidement recueillis donnent aux observations médicales une valeur considérable en ce sens qu'ils mettent sous les yeux de tous *l'image fidèle* du sujet étudié¹⁴⁷.

Ainsi la multiplicité des photographies de visages hystériques de la Salpêtrière permet-elle de conserver les traces et les manifestations de la pathologie au même titre qu'elle concourt à identifier une certaine permanence du visage humain investi par la maladie : « Et ce que devait permettre la Photographie, c'était finalement de cristalliser, de mémoriser pour tous en une image, ou en une série d'images, *tout le temps d'une enquête* et, par-delà, d'une histoire¹⁴⁸. » Le travail photographique à partir du visage souffrant est donc un laboratoire assigné à l'observation de ces « territoires de surface¹⁴⁹ » desquels émergent quelques spécificités propres à la pathologie étudiée¹⁵⁰. De l'observation du visage malade se révèlent non seulement les traces de la maladie et ses multiples variations, mais aussi sa visagéification, son facies propre :

Facies, cela signifie tout à la fois l'*air*, singulier d'un visage, la particularité de son aspect, – et puis le *genre*, voire l'*espèce* sous lesquels cet aspect doit être subsumé. Le facies, ce serait donc un visage assigné à la liaison synthétique de l'universel et du singulier : le visage assigné au régime de la *représentation* en un sens hégélien¹⁵¹.

Bien sûr, s'il est un « visage » de la maladie dans *Silverlake Life*, celui-ci se manifeste, comme nous l'avons plusieurs fois remarqué, par l'abondance des marques et des lésions qui couvrent la figure du sidéen et qui, par extension, la transforment, la rendent informe. Le gros plan qui montre l'œil de Joslin tuméfié par les sarcomes de

¹⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, coll. « Scènes », 1982, p. 50. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁰ Au XIX^e siècle, par exemple, les observations de Duchenne de Boulogne ou de Bourneville, notamment à partir de repérages anatomiques et d'études crâniennes, ont donné lieu à d'importantes considérations scientifiques discutant des spécificités du sujet hystérique ou pathologique.

¹⁵¹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, *op.cit.*, p. 51.

Kaposi en est sans doute l'exemple le plus significatif : cet œil infecté modifie l'ensemble de la physionomie du visage devenu monstrueux. Le visage du sida, son facies, serait donc celui-là même qui conduit à la dévisagéification, à la perte du visage, à sa dépossession, dans la mesure où celui-ci s'en trouve défiguré. Que reste-t-il alors du visage? Est-il possible de discuter, voire *d'envisager* sa perte? Sa mise en images peut-elle travailler à son salut, à son rachat?

Tout comme le regard, l'affection et la photographie, le visage nous permet de concevoir la mort et sa monstration sous différents angles qui, toujours, scellent l'alliance entre le spectateur et l'itinéraire mortifère des amants, et mettent au jour une lecture de la mortalité sidéenne. En effet, ces « exemples » attestent qu'il est possible d'illustrer, à partir des images filmiques, cet irreprésentable que constitue l'expérience de la mort des amants. Mais afin de questionner la valeur et la portée de telles images dans le contexte de *Silverlake Life*, une réflexion sur le témoignage et l'archive filmés s'impose.

CHAPITRE III

SILVERLAKE LIFE : LE LEGS DE LA MORT, LE TESTAMENT ET L'ARCHIVE FILMÉS

La mort est « abstraite » parce qu'elle ouvre dans le visible un lieu pour *inverser*, comme dit Giacometti, non seulement les représentations, mais encore les affects et les intensités : telle est sa marque structurelle, sa marque de figurabilité, c'est-à-dire sa capacité à faire *trace* par-delà tout ce qu'on dit généralement de la mort, à savoir qu'elle est « irréprésentable ».

Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage*

3.1 Sur le concept d'archive

Jacques Derrida définit le document d'archive comme le résultat d'une expérience de la mémoire qui travaille à la reconstitution et à la consignation d'une instance et d'un lieu d'autorité¹⁵². L'étymologie grecque du terme, *arkheia*, renvoie d'ailleurs à l'État et à son patrimoine ou encore à un lieu patriarcal. Effectivement, l'archive, en tant qu'ancienne « actualité », se fait souvent le souvenir et la fouille de grands bouleversements ou moments historiques. Qu'il s'agisse d'archives industrielles, médicales ou militaires, toutes témoignent de l'esprit d'une époque, d'un événement singulier chargé d'importance.

¹⁵² Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1995, 154 p.

Du panorama qu'il dresse sur les multiples visages de l'archive, François Niney constate qu'une image archivistique peut relater une « vision autobiographique qui fragmentairement réfracte l'histoire du temps¹⁵³ ». Bien sûr, le temps qu'évoque Niney n'est pas simplement le temps de l'Histoire commune, telle que le suggère la définition derridienne de l'archive, mais aussi celui qui retrace une destinée individuelle de son commencement à sa fin. De fait, l'auteur se questionne sur ce qui peut tenir lieu d'archive *autobiographique* : « Le sujet qui s'autobiografilme peut-il aller jusqu'à fixer sa propre mort, faire du film l'archive définitive incluant son propre terme : l'arrêt du film comme arrêt de mort, apuration des comptes et rédemption¹⁵⁴ ? »

À l'instar de bon nombre d'autobiographies filmées telles *La pudeur et l'impudeur*¹⁵⁵, *Silverlake Life* prouve qu'il est possible de faire d'un film l'archive testamentaire de toute une vie et, qui plus est, de la fin *d'un* monde. N'est-ce pas d'ailleurs sa principale visée ? En faisant alterner diverses séquences où le virus est à la fois présent et absent, le film procède à la reconstitution minutieuse des différentes étapes de la maladie afin de trouver un sens « actuel » à la mort des amants. Dès lors, nous pouvons concevoir chaque plan et chaque prise de vue comme étant assignés d'un rôle documentaire qui invite au souvenir et à la reconstitution des événements entourant le décès de Joslin et de Massi. Mais pourquoi cette nécessité de se remémorer ? Quel est, dans *Silverlake Life*, le véritable devoir de l'archive filmée ?

¹⁵³ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2002, p. 267.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Réalisé par Hervé Guibert, *La pudeur et l'impudeur* est un documentaire sur le sida qui relate, à travers une observation minutieuse du corps malade sans défense, le chemin vers la mort. Nous y remarquons de nombreuses similitudes avec *Silverlake Life*. Hervé Guibert, *La pudeur et l'impudeur*, film, couleur, 58 min, France, 1991.

3.1.1 Témoigner, authentifier, consigner

Relevant du témoignage, l'archive autobiographique évoque ce désir de transmission de l'expérience sensible et unique de l'individu; elle consigne le récit et l'histoire d'une subjectivité qui a bien voulu exprimer le « secret partageable et impartageable de ce qui m'est arrivé, à moi seul, le secret absolu de ce que j'ai été en position de vivre, voir, entendre, toucher, sentir et ressentir¹⁵⁶ ». L'archive s'engage à témoigner et à authentifier : côte à côte, les images du film signalent d'abord et avant tout que l'expérience des amants a bel et bien été et qu'elle fut parsemée de souffrances, d'amour, de joie, d'incompréhensions, etc. Elles forment une histoire, un réseau que le film, une fois achevé, œuvre à reconstituer. Cette reconstitution est, nous semble-t-il, la principale condition de l'archive qui veut, tel que le fait par exemple le travail du deuil, mettre à part, rassembler certains « objets » répartis autrement afin de les faire *signifier* et, par le fait même, de leur donner une importance, voire une présence. Comme le propose Arlette Farge, « l'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un événement inattendu. En elle, tout se focalise sur quelques instants de vie de personnages ordinaires, rarement visités par l'histoire [...]»¹⁵⁷. Effectivement, il est difficile d'envisager *Silverlake Life* autrement que comme l'enregistrement, l'archive de ce qu'il convient d'appeler un film de famille, film d'amateur qui montre quelque événement exceptionnel dans la vie des sidéens : visites routinières chez le médecin, prises de sang, de médicaments; rencontres familiales, amicales. Pourtant, le regard qu'il jette sur l'expérience des amants ouvre à un questionnement sur ce que constitue la mort en tant qu'événement définitif commun et dernier à tous les individus. Élément de sociabilité, donc, *Silverlake Life* engendre de nouvelles relations à l'autre en ce qu'il propose un dialogue actuel sur l'expérience de la mort, laquelle unit tous les hommes entre eux. Ainsi le film, récit intime, s'adresse-t-il d'abord à autrui, au spectateur qui en est

¹⁵⁶ Jacques Derrida, *Demeure*, Paris, Éditions Galilée, 1998, p. 51.

¹⁵⁷ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 13.

également le destinataire, le légataire. Qui d'autre sinon pourrait participer de son déploiement?

Dans *Silverlake Life*, l'archive est en ceci particulière que sa matérialité est audiovisuelle; elle combine les images et le son, ce qui donne lieu à une puissante force d'authentification des événements que le texte d'archive à lui seul ne peut pas nécessairement restituer. Les images du film, en insistant sur le cheminement chronologique des amants jusqu'à la mort, produisent du temps dans lequel se voit défiler la vie, c'est-à-dire « ce qui passe et se dérobe, ce qui disparaît et s'éteint comme le son, ce qui s'anime, palpite dans sa durée et déborde la simple captation [...] »¹⁵⁸. Or, le film est lui-même une archive puisqu'il fixe ce temps de la mort, il le découpe et le consigne afin de le rendre *réminiscent*, de le rappeler à la mémoire. À ce titre, Arlette Farge prétend que l'archive ne fait pas simplement apparaître de la vie, mais aussi du « vivant »¹⁵⁹. Cela est d'autant plus significatif dans le cadre du film qui nous intéresse : *Silverlake Life* naît du désir des amants de ne pas mourir; il constitue alors le moyen de s'arrimer à la vie en résistant à la mort.

3.1.2 Une mise en scène de l'archive

Il est remarquable dans le film que toute l'importance accordée à l'archive réside dans sa préparation, sa mise au jour. Le spectateur assiste, dès les premières images du film, à une véritable mise en scène ou en abyme de l'archive; il est témoin de la création et du devenir de *Silverlake Life* dans lequel les amants participent en tant que sujets, scripteurs, réalisateurs et monteurs. De fait, Joslin et Massi apparaissent dans les images qu'ils ont préalablement choisies, découpées et montées¹⁶⁰. Plusieurs fois pendant le film, ils ajustent la caméra, reprennent un plan,

¹⁵⁸ Johanne Villeneuve, « Chris Marker et la disparition de la mort », *op. cit.*, p. 300.

¹⁵⁹ Arlette Farge, *op. cit.*

¹⁶⁰ Voir la figure 1.2 présentée dans l'appendice.

une scène, et se cadrent dans l'image. Les médiations qui travaillent à la captation des images données à voir font partie intégrante de *Silverlake Life*. Nous pouvons apercevoir, souvent en arrière-plan, la caméra sur son trépied, l'appareil photo, le magnétoscope, la table de montage qui, s'ils informent que le film est *en train* de se faire¹⁶¹, traduisent aussi la part considérable d'archive qu'engendre l'enregistrement de ses images. Ainsi *Silverlake Life* ne se présente-t-il jamais comme véritablement achevé; il se poursuit sans cesse, puisque le spectateur est confronté, pendant son visionnage, à tout le processus de sa confection. Or, la dimension performative présente dans le film rappelle, bien entendu, les caractéristiques de la vidéo, mais surtout ce qui fonde le témoignage et le testament, dans la mesure où ceux-ci invitent à la transmission de l'expérience sous la forme particulière du relais, du retour, de la continuité. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons constater lorsque la caméra circule de main à main, de Joslin à Massi, et qu'elle présente Peter Friedman comme l'éventuel réalisateur du film « in case of an health disaster ». De fait, le film se tisse à partir de la participation du spectateur et des individus qui entourent les amants jusqu'à leur mort. Cette circularité ou cette circulation de l'expérience dans le film évoque qu'il ne s'agit pas d'un voyage *dans* la mort, mais plutôt d'une narration *dans* la vie.

Les mots « témoignage » et « testament » proviennent de la même racine latine, soit de *testis* qui signifie témoin ou celui qui « à l'origine [...] se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige¹⁶² ». Joslin et Massi demeurent sans conteste les témoins principaux de ce récit du sida, puisque ce sont eux qui en expriment l'expérience depuis l'intérieur de l'événement, c'est-à-dire *pendant* le tournage du film, lequel s'élabore et progresse au même rythme que l'affection.

¹⁶¹ Le langage cinématographique propose le terme de « profilmique » pour discuter de cette dimension performative ici associée au film en devenir.

¹⁶² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003, p. 17.

Cependant, que reste-t-il du témoignage de Joslin et de Massi en leur absence, après leur mort? Que reste-t-il de ce récit intime en l'absence de ses témoins?

Parce qu'il invite autant à la restitution qu'à la poursuite et à la continuation de l'histoire des amants, *Silverlake Life* met à l'épreuve la notion même du témoignage. Le film et ses images se posent justement en tiers du récit, non pas en retrait, mais à sa suite. À cet égard, nous postulons que *Silverlake Life* fait état de ce qui succède et survit au témoignage de la mort; il en est, telle une preuve ultime, le gage filmé. C'est d'ailleurs cette hypothèse qui guide le travail des amants de *Silverlake Life*, et qui constitue le sujet profond, l'originalité du film et son pouvoir de bouleversement.

3.2 Le film comme legs

Dans sa longue réflexion sur le documentaire *Shoah*¹⁶³ de Claude Lanzmann, Shoshana Felman retrace, à partir de sa désacralisation, les principales articulations du témoignage. En analysant les discours des survivants de l'holocauste juif apparaissant dans le film, l'auteure constate que la difficulté de conceptualiser le témoignage à partir de l'événement de la Shoah réside dans « l'écart visuel » qui distingue et sépare les différentes victimes témoins de la catastrophe :

En effet, ce qui différencie ici les victimes, les spectateurs et les bourreaux ne tient pas tant à ce qu'ils voient effectivement (ce qu'ils voient tous, bien que de manière discontinue, obéit à une logique de corroboration) qu'à ce qu'ils ne voient pas (et comment ils ne le voient pas), qu'à leur échec à témoigner. Les Juifs voient mais ils ne comprennent pas le pourquoi de ce qu'ils voient : submergés par le malheur et la tromperie, ils sont aveuglés à la signification de ce à quoi ils assistent. [...] Les Polonais, à la différence des Juifs, *voient*, mais simples spectateurs, ils ne *regardent* pas vraiment, ils évitent de regarder directement [...]. Les Nazis, de leur côté, veillent à ce que les Juifs et

¹⁶³ Claude Lanzmann, *Shoah*, film, couleur, 556 min, France, 1974.

l'extermination demeurent cachés, invisibles : les camps de la mort sont, à cette fin, masqués par un écran d'arbres¹⁶⁴.

Comme le souligne très justement Felman, la perte du témoin oculaire de la Shoah définit vraisemblablement cette catastrophe comme un « événement sans témoin » dont le projet initial était, faut-il nous en souvenir, l'oblitération de tout témoin. La visualité ainsi niée dissout la possibilité de ce que Felman nomme une « communauté de regards » intimement liée à une communauté de témoins et de témoignages. Si cet éclatement de la vision présent dans la Shoah se solde par une impossibilité de témoigner, il en va tout autrement dans *Silverlake Life* qui renverse totalement ce présupposé. L'omniprésence de la visualité et du regard est telle dans le film que l'image assume l'entière responsabilité du témoignage et redonne à l'observateur sa pleine capacité de témoigner. Le spectateur est submergé par les images qui lui sont proposées, lesquelles renvoient indubitablement au regard, à la perception visuelle, à l'œil tuméfié de Joslin, à l'objectif de la caméra, etc. La valeur accordée à la visualité conduit, dans le film, à un effacement de la parole, voire de la voix, car l'image est ce qui, silencieusement, emplit l'écran. Elle supplée à la voix et à ses inflexions qui adoptent le rythme de la progression du virus; la voix monte et descend selon que la douleur s'intensifie ou s'atténue. Qui plus est, elle se coule entièrement dans l'image qui se réclame du désir ultime des amants : inquiéter et particulariser le regard du spectateur afin de lui offrir la représentation concrète de la maladie. De même, l'image apparaît comme le résultat d'une lente progression de la dimension testimoniale. D'abord assuré par les amants, le rôle de témoin revient ensuite aux médiations audiovisuelles, puis au document filmique lui-même qui fait office de dernière instance testimoniale, de testament et d'héritage. En somme, il s'agit de considérer *Silverlake Life* à la fois comme le point d'ancrage et le point d'arrivée, l'aboutissement du témoignage des amants. Incontestable, le lien qui unit Joslin et

¹⁶⁴ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann », *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Michel Deguy (dir. publ.), Paris, Éditions Belin, 1990, p. 59-60.

Massi aux images devient leur destinée, et l'expérience de la mort s'en trouve irréfutablement transfigurée. Car si le film de Friedman constitue un héritage, il s'inscrit aussi dans une filiation d'images et de représentations de la mort qui ne sont pas sans former une « continuité narrative ». L'image, fondamentalement intermédiatique, s'accompagne d'autres types de médiations telles l'écriture et l'oralité qui transposent la vie (les regards, les gestes, les corps, la voix, le bruissement des choses, etc.) et redéfinissent la notion d'expérience de la mort. Si, comme le prétend Thierry Hentsch¹⁶⁵, la mort est l'horizon de tout grand récit, c'est dans la manière même d'être racontée que se loge toute l'importance de sa dimension testamentaire. Effectivement, raconter permet de livrer son récit et de s'en libérer, puisque « c'est en partie pour s'accepter, se réconcilier avec soi-même, qu'on se raconte¹⁶⁶ ». Par contre, raconter en images, tel que le font les amants de *Silverlake Life*, signifie faire don de son histoire, mais avec les images qui l'accompagnent, l'authentifient et la vitalisent.

De quelle manière étudier concrètement ce nouveau rapport que l'image filmique entretient ici avec le témoignage et le legs qui, liés à la transmission, remettent en question les configurations de l'expérience des amants? Les ombres et les reflets dans le film apparaissent, nous semble-t-il, comme des exemples pertinents pour aborder cette question. Ils actualisent les notions d'empreinte et de trace à la fois propres au désir des amants, à la visualité, mais surtout au témoignage en tant qu'attestation d'une expérience indicible ou, dans le cas qui nous occupe, d'un événement irréprésentable. De la même manière, ils illustrent comment la matérialité des images de *Silverlake Life*, en re-traçant à la fois la présence et l'absence de la mort, font trace, perdurent. Les illustrations d'ombres et de lumières dans le film, en jouant entre autres sur l'indécision entre la mort et la vie, nous permettent de

¹⁶⁵ Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, 431 p.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

poursuivre la discussion déjà amorcée par Georges Didi-Huberman autour de la représentation de la mort et de la dimension résiduelle qui en résulte. Également, ils ajoutent à notre propos quant aux rôles des images filmiques comme legs de la mort : « La mort fait des *restes*, ai-je dit [...]. Il n'est donc pas besoin d'en appeler à la *résurrection* pour observer la *survivance* dont se tisse le monde de la mémoire, auquel contribuent les images¹⁶⁷. »

3.2.1 L'ombre : entre la présence et l'absence de la mort

La séquence initiale du film rappelle un théâtre d'ombres où se profile la silhouette du mourant maintenue derrière un rideau; sans doute est-ce ce même écran qui sépare les lits des malades dans les hôpitaux¹⁶⁸. Le spectateur qui regarde cette ombre animée du corps remarque d'emblée l'évidence de la chair décharnée et la maigreur du moribond qui scellent la présence, imminente, de la mort. Sous le signe de la coïncidence entre la lumière et le corps, s'inaugure une disparition certaine, celle du corps malade qui s'effrite, et sa réapparition, sa révélation subite sous la forme de l'image de cette ombre : « Du contact de la chair et de la lumière, émane une image incandescente, image brûlée, c'est-à-dire une *image d'ombre*¹⁶⁹. » Contiguës, la lumière et l'ombre se trouvent donc interpellées afin de révéler cette silhouette mortifère, ce corps, ménagerie d'os, où se rend visible l'affection¹⁷⁰. Certes, dans la logique qu'imposent ses conditions d'apparition, la manifestation de cette image d'ombre est co-constitutive de la lumière qui, éblouissante, doit éclairer le corps, le transpercer de ses rayons : « L'ombre est un monstre dialectique. Il lui faut la *différenciation*, la rencontre ou l'interposition d'un corps avec la lumière,

¹⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p. 207.

¹⁶⁸ Se référer à la figure 1.3 présentée dans l'appendice.

¹⁶⁹ Véronique Mauron, op. cit., p. 62.

¹⁷⁰ Il faut rappeler l'importante corrélation que dresse Leonardo da Vinci entre l'ombre et les formes du corps. Pour le peintre, celles-ci n'ont de sens que si elles sont dévoilées et travaillées par l'ombre. À ce titre, voir Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Éditions Berger Levrault, 1987, 365 p.

rencontre d'où l'ombre choit, telle une flaque obscure, telle un rebut¹⁷¹. » Apparaît alors, comme sur un canevas vierge, les contours d'un corps vivant perçu comme déjà mort, trace de l'*eidôlon*, « ce double du corps vivant, mais déjà du côté des disparus. L'ombre du moribond, envisagée comme image, simule la présence du mort, de la mort. Qui plus est, elle préfigure de quoi a l'air ou aura l'air le cadavre du sidéen en anticipant sur sa physionomie. De fait, seule la mobilité de l'image et ses fluctuations induisent que le mourant n'a pas encore trépassé. Or, la définition de l'*eidôlon*¹⁷², puisée dans la mythologie grecque du *colossos*¹⁷³ et de la relique, traduit la lutte à laquelle se livre le sujet destiné à disparaître et, par le fait même, porté à s'attacher à la vie sous la forme singulière d'une image d'ombre :

La persistance [...] d'un mot comme *eidôlon* dans sa signification première de double fantomatique, ou sa valeur atténuée de vide, de non-être, donnant l'illusion du plein et du réel, ne se marque pas seulement dans le vocabulaire philosophique, avec les transpositions que nous avons indiquées [...]. En dehors de ses emplois conformes à la tradition [...] il sert à qualifier les êtres qui, vidés de leur forme et comme de leur substance, n'ont plus qu'une apparence de vie et poursuivent une illusion d'existence comme s'ils étaient dès ici-bas réduits à l'état d'*ombre fugitive*¹⁷⁴.

Ainsi l'ombre sidéenne s'associe-t-elle, dans le film, à une certaine dimension agonistique¹⁷⁵ de l'image dans la mesure où, même mouvante, celle-ci ne cède pas à

¹⁷¹ Georges Didi-Huberman, *Le génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 108.

¹⁷² Compte tenu de l'importante charge critique et philosophique associée au concept d'*eidôlon*, nous souhaiterions nous en tenir à la définition que propose Régis Debray à ce sujet : « Idole vient d'*eidôlon*, qui signifie fantôme des morts, spectre, et seulement ensuite, image, portrait. L'*eidôlon* archaïque désigne l'âme du mort qui s'envole du cadavre sous la forme d'une ombre insaisissable, son double, dont la nature ténue mais encore corporelle facilite la figuration plastique. » Voir Régis Debray, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷³ Perçu comme idole, le *colossos* est en somme un double du corps vivant qui, pouvant se substituer au cadavre dans le sépulcre du défunt, transcende le rituel du passage entre la vie et la mort. Voir Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos*. » *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, p. 325-338.

¹⁷⁴ Jean-Pierre Vernant, *Figures, Idoles, Masques*, Paris, Éditions Julliard, 1990, p. 37. C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁵ Il faut considérer ici toute la polyphonie dont est chargé le terme « agonistique » qui embrasse à la fois la lutte du sujet contre ce qui le heurte et l'agonie en tant que mouvement entre vie et mort.

l'immobilité de la mort. Le masque mortuaire, en tant que le double du défunt, fait justement écho à cette image d'ombre qui augure la dépouille. L'explication que fournit Jean-Luc Nancy à ce propos démontre le paradoxe du masque mortuaire en regard de la production et de la survenue des images : « l'exemple du masque est singulier pour la simple raison que le se-montrer originel y est exemplifié par le se-montrer et l'avoir-l'air d'un mort, lequel par définition ne se montre pas, mais essentiellement se retire de toute monstration¹⁷⁶ ».

Puisque l'ombre octroie à la dépouille une certaine visagéité dans *Silverlake Life*, il va sans dire qu'elle propose, à l'instar des préceptes de l'imagination kantienne, une connaissance de la mort qui se fait non seulement représentative mais aussi présentative de « l'objet et du sujet, du triangle et des fins dernières, de l'imaginable et de l'inimaginable¹⁷⁷ ». D'ailleurs, le double du corps physique et mortel qu'engendre l'ombre acquiert une importance capitale dans la perspective d'un tel événement de mort. Image d'ombre, il offre la possibilité de penser à la fois la présence et l'absence du virus, de même qu'il signale un écart, une distance, un sursis face à la mort annoncée. L'ombre, comme figuration du double, n'est jamais tout à fait le corps réel sidéen, mais bien l'image de ce corps tel qu'il apparaît sur le rideau. Par conséquent, l'ombre subroge l'absence du corps transformé par la maladie à un effet de présence contenu dans l'image qu'est cette ombre. Mais qu'en est-il de cette « présence » ?

L'ombre qu'est le corps, qui se sépare du corps, fonde donc l'image. À la lumière de cette scission entre la chair et sa représentation, se manifeste la survivance dont il est question : mise en image, la mort semble en quelque sorte suspendre son avènement. En effet, le rythme, le mouvement du corps et de la silhouette, puis les modulations de cette ombre suggèrent un pouls, forme d'instinct vital présent dans

¹⁷⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 148.

l'apparition de l'image sidéenne, image mortifère mais toutefois investie de vie. De fait, l'ombre du mourant crée ce mouvement anadyomène entre présence et absence : présence de ce qui est en tant qu'image d'ombre, absence du corps physique meurtri par les affres du rétrovirus. Cette oscillation, hésitation de l'ombre comme image palpitante, *métaphorise* « le double mouvement successif de l'expiration (le dernier souffle) et de l'inspiration (le souffle de vie)¹⁷⁸ ». En outre, l'alternance entre vie et mort que suggère la matérialité de cette image d'ombre provoque autant la défiguration et la destruction que la révélation et la récupération de la mort qu'elle représente. Mais ce qu'il faut considérer est, bien sûr, le fait que cette ombre fasse *apparaître* la mort :

Ap-parition en tant qu'ap-parition « de quelque chose » ne veut donc justement *pas* dire : se montrer soi-même, mais au contraire que quelque chose, qui ne se montre pas, *s'annonce* à travers quelque chose qui se montre. Ap-paraître (*Erscheinen*) est « un ne-pas-se-montrer »¹⁷⁹.

Inchoactivité et terminativité se recouvrent dans la mesure où l'image et la mort se rencontrent et permettent d'entrevoir ce jeu de l'ombre comme un travail de la mort diffractée, en transit, et qui ne se donne à voir qu'en négatif : « Il faut donc que l'image, par son mode de manifestation, renverse son propre contenu. Le négatif est interprété comme négation : c'est parce que ce cadavre n'est pas celui d'un mort, mais le corps de celui qui est la vie [...] »¹⁸⁰.

Si l'ombre permet de penser la présence et l'absence confondues, elle invite aussi à songer à une certaine matière de la distance évoquée par la trace et par l'empreinte. La silhouette du corps sidéen, suspendue entre l'ombre et la lumière, est réfléchie sur le rideau et semble s'y imprégner, s'y incruster, *prendre corps*. Parce que fluide et mouvante, elle incarne la vie au sein de la mort ambiante; elle veut

¹⁷⁸ Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁹ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 55-56. C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁰ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 225.

justement pérenniser cette vie, cette volonté de survivance présente à même l'expérience sidéenne de Joslin et de Massi. Tel que le suggère Peggy Phelan, la réalisation de *Silverlake Life* est intimement liée à ce désir qui anime les amants de célébrer la vie et de consacrer à leur mort et à son témoignage un mémorial : «The promise to the other at the moment of death is always the promise not to forget. *Silverlake Life* is the fruit of that promise¹⁸¹. » Cependant, cette coexistence de la mort et de la vie dans le film rappelle le paradoxe contenu dans la trace : manifestation de la disparition, surgissement de l'autrefois; révélation de la présence, de l'origine; surgissement du maintenant. Le corps moribond, contenu dans les limbes qu'évoque le tracé de son ombre, dépend donc d'une différence¹⁸² qui insinue le lieu interstitiel entre la présence et l'absence, la vitalité et la mortalité. Par le biais de l'empreinte, il est cette apparition, révélée au présent de la spectature, de ce qu'est, de ce que peut être la mort sidéenne :

Les traces ne produisent donc l'espace de leur inscription qu'en se donnant la période de leur effacement. Dès l'origine, dans le « présent » de leur première impression, elles sont constituées par la double force de répétition et d'effacement, de lisibilité et d'illisibilité¹⁸³.

Spectre du corps malade, l'ombre exprime la mort en latence puisqu'elle constitue en fait « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas de lieu¹⁸⁴ », c'est-à-dire une présence partielle et différée. Image ressemblante, elle porte, en creux, la présence de la mort ambiante, son acmé : comme si celle-ci avait déjà lieu, comme si celle-ci était sous les traits d'une forme retournée solidaire du corps. Ainsi, dans *Silverlake Life*, la question que pose l'ombre du mourant comme empreinte est celle d'une image originelle, au sens où la conçoit

¹⁸¹ Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 172.

¹⁸² Cette notion de *différance* est élaborée par Jacques Derrida autour de la trace. Elle consiste à entrevoir l'ombre, bien que provenant d'un acte de dédoublement, comme une origine révélée ni avant ni après, mais en même temps que la présence.

¹⁸³ Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture », *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du seuil, 1978, p. 334.

¹⁸⁴ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 25.

Jacques Derrida, mais aussi celle d'une image ultime, ressemblance absolue, exacte, celle du cadavre : « La ressemblance gît dans le cadavre. Le cadavre ressemble comme jamais l'être humain ne s'est ressemblé. Il est "l'être selon la ressemblance"¹⁸⁵. » Survient la rencontre d'une image première, représentation en ombre, et d'une image dernière, figuration de la dépouille désignée par la maigreur de la silhouette moribonde. Cette image de l'*après-vivre* que restitue l'ombre du mourant réfute donc le néant et ce qui a trait à l'ordre de la finitude. De la même manière, elle déjoue l'évidence du « il n'y a plus rien » et introduit l'idée d'une mouvance présente dans la *mourance* sidéenne¹⁸⁶. Cette mouvance invite à penser l'après, non seulement comme matière de l'absence, mais aussi comme mémoire de l'absence. L'ombre, telle la cendre¹⁸⁷, résidu de ce qui n'est plus, annonce la mort à venir, soit son futur antérieur. Effectivement, la silhouette moribonde manifeste cet état de survivance propre à la cendre, puisque sans toutefois s'absenter, elle se tient simplement à distance, telle une hantise. Image du trépas mais encore davantage du *trespas*, du passage, elle n'appartient donc ni à la vie ni à la mort, mais elle se fait le porte-empreinte de la disparition à venir : sa figuration, sa mise en images tout comme sa pérennisation.

3.2.2 La lumière et la photographie : de l'intérieur de la maladie

Plus tôt dans notre étude, nous avons déjà relevé toute l'importance que le film accorde aux rapports entre le témoignage de la mort et le dispositif filmique qui procède de sa représentation. Nous nous souviendrons particulièrement que la chambre du mourant dans le film, tel un sarcophage modernisé, allie l'intimité des

¹⁸⁵ Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁶ Pour Peggy Phelan, ce concept de mouvance/mourance serait ultimement rattaché à la temporalité filmique instituée par le dispositif cinématographique : « Within the epistemology of cinema it may well be that we die more than once; perhaps we do indeed survive our deaths. » Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸⁷ Sur la cendre et l'importance de sa dimension résiduelle, voir Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Éditions des femmes, 1987, 64 p.

lieux, l'intimité du corps devenu vulnérable, à un véritable plateau de tournage. L'omniprésence des médiations audiovisuelles qui entourent le « mouvoir » du sidéen l'atteste : dans chaque lieu filmé, se logent caméras, magnétoscopes, téléviseurs, appareils photographiques. Cette volonté de monstration qu'induit le film se lie sans conteste à la volonté du mourant : il s'agit de capturer le regard du spectateur en ne lui offrant, pour tout legs, que ce savoir de la maladie que recèle le document filmique : « It's impossible to look away from Joslin's body as it lives it's dying. *Silverlake Life* renders Joslin and his death conscious, palpable, factual, and formal¹⁸⁸. » Le film, testament de la mort des amants, s'adresse à l'œil du spectateur, lequel participe alors de l'expérience mortifère, car il en est essentiellement le légataire. C'est précisément le corps sidéen qui constitue le lieu d'un échange avec le spectateur et l'expérience de la mort. Appelé à être filmé, il est un « objet » dont le dessein est d'être vu et regardé. Puisque traversé par la multiplicité des médias, il est aussi celui qui se regarde mourir en visualisant son propre dépérissement. De cette manière, est-il aussi un corps filmique investi des mêmes qualités que le dispositif cinématographique : « Like psychoanalysis, Joslin's film gives time to his body. Transferring his life to film, Joslin renders his body a body of film. This body can be edited, replotted, revised¹⁸⁹. » Or, du regard médiatique porté sur la maladie, émanent les réseaux lumineux engagés dans cette alliance entre le corps filmé et le corps filmique, et le dispositif audiovisuel comme témoin de cet événement sépulcral. La lumière et ses reflets semblent justement traduire l'unicité de cette rencontre. La photographie, étymologiquement *écriture de lumière*, et sa circonstance scientifique permettent de penser cette contiguïté, ce chiasme entre le corps sidéen et la portée archivistique de sa représentation : les rayons lumineux émis par le corps « photographié » s'impriment sur le ruban magnétique et créent le film. De fait, la photographie [l'image filmique] n'est possible, n'est lisible que parce qu'elle est littéralement une émanation du référent qu'est ici la chair contaminée :

¹⁸⁸ Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸⁹ *Idem.*

D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile [...]. Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée¹⁹⁰.

Il va sans dire que la dimension photographique propre à *Silverlake Life* dévoile ce rapport singulier et sensible entre la mort sidéenne et son observateur. Celui-ci se voit confronté à la vue d'un registre de mort à partir duquel s'authentifient les images du corps en souffrance. Comme nous l'avons maintes fois mentionné, ces images retracent un parcours sidéen qui a été; elles mettent au jour cette conjonction entre la réalité et le passé, la vie et la mort qui se chevauchent. De fait, cet instant où, épris de lumière, le corps moribond a été imprimé sur la pellicule n'est plus aujourd'hui. Ne demeure que la matérialité archivistique de la photographie qui, en plus d'indiquer la réalité sidéenne, se pose comme le certificat qui prouve l'existence charnelle et corporelle du mourant, de Joslin. L'image photographique porte en présence l'absent et, *a fortiori*, rappelle les principales visées de *Silverlake Life* : commémorer avant tout l'expérience vive des amants. Ainsi, la photographie tend à représenter le corps qui, même agonisant, s'immortalise car conservé comme trace et empreinte. Parce que le film met en scène l'intraitable, l'irreprésentable relié au virus, il s'inscrit d'emblée autour du noème de la photographie : ce qui est insupportable à voir explose et surgit au regard, crée, par sa véracité, une irréversible violence de l'image. Mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'une photographie qui excède la corporalité, transperçant l'épiderme afin de dévoiler la vision intrinsèque du ravage sidéen?

¹⁹⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 128.

3.2.3 L'imagerie médicale : entre le visible et l'invisible

Michel Foucault s'est intéressé, dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison*¹⁹¹ au panopticon, un système carcéral et architectural qui, imaginé par Jeremy Bentham, occasionne la surveillance incessante du sujet emprisonné. À l'exemple de ce même système, les techniques de l'imagerie médicale offrent un tel contrôle et une telle visibilité du sujet observé. La technologie de pointe des appareils médicaux comme l'échographe, par exemple, assure la visibilité des organes internes de l'être humain en y permettant la détection de toute lésion ou malformation. Mais ce qui nous intéresse ici est le fait que l'imagerie médicale réinvestit les rapports entre le corps, sa visibilité et les technologies de l'image.

Dans *Silverlake Life*, le discours médiatique se lie à l'imagerie médicale qui, par le moyen de résonances magnétiques, tomographies et radiographies, permet de sonder et d'entrevoir le virus de l'intérieur, transformant dès lors l'expérience de la spectature¹⁹². Renversant l'espace de ce que la visibilité admet, le regard médical donne effectivement au sujet malade le pouvoir de visualiser l'intérieur de son corps, ce qu'Ella Shohat nomme le *self-spectatorship*¹⁹³. À cet égard, les luminances générées par les appareils radiologiques franchissent la frontière corporelle marquée par les lésions, investie par le syndrome de Kaposi : dorénavant, le corps ne pénètre plus seulement l'image, mais celle-ci pénètre aussi le corps. Le film de Friedman, dans sa volonté d'exposer la chair réifiée par la maladie, cherche également à rendre visible « l'invisibilité » du virus, son travail à la fois sur la peau, mais aussi sur l'ossature qui s'est amenuisée. L'enregistrement photographique qu'est la radiographie de la structure interne du corps de Joslin matérialise ce qui, de prime

¹⁹¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 318 p.

¹⁹² Voir la figure 1.4 présentée dans l'appendice.

¹⁹³ Pour quelques détails, se référer à Ella Shohat, « Lasers for Ladies : Endo Discourse and the Inscription of Science », *Camera Obscura*, n° 29, 1993, p. 26-38.

abord, ne se voit pas à l'œil nu : le cheminement secret de l'expérience mortifère en tant qu'*intrusive* et *invasive*. S'opère un certain renversement des conditions visuelles et de la perception : « l'invisible, pour être vu, passe par le visible [...] il faut paradoxalement le rendre visible. On ne peut le saisir par sa *nature propre*, mais seulement par dérivation, par la manifestation de son contraire¹⁹⁴ ». Or, les rayons lumineux percent le corps du mourant et créent la photographie interne de celui-ci. Cette photographie devient dès lors l'image (visible) de l'intérieur invisible, et le corps moribond, comme matière de visibilité de la photographie, est abandonné au profit de cette image intérieure. Il devient donc une *surface-carbone* à travers laquelle passe la lumière pour révéler l'image-même du sida, sa généalogie : cancer et invasion, impalpabilité rendue visible : « Faire venir l'invisible à la surface ou faire voir la vue, rendre l'aspect du perspect, ce sont les deux lignes de fuite de tout art dit "visuel" et de toute pensée de *l'intuitus*, du schématisme et de la phénoménalité en général¹⁹⁵. »

Sur pellicule radiographique, ne se donne à voir que la structure osseuse du corps mourant : trace de la trace, puisque seuls demeureront, après la mort, les os du cadavre, matière indestructible même broyée, infini retour à la cendre, retaille du corps. Tache noire sur fond blanc, la silhouette du moribond apparaît à la fois comme une figuration de l'origine et une représentation de la destruction. La photographie intérieure de ce corps sidéen promulgue donc ce qui a été et ce qui se rend, pour la première fois, visible, « éclat originaire précaire¹⁹⁶ ». Image auratique, elle met en place cette hésitation entre apparition et disparition : apparition de ce qui est en tant qu'image de la mort (corps squelettique décharné) et disparition ou absence de la mort elle-même, alors pétrifiée, tétanisée, captive et *prise* dans l'image :

¹⁹⁴ Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 195.

¹⁹⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹⁶ Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 173.

L'éclat de l'aura sépare, disjoint et sacralise, il recompose. Il permet le franchissement des obstacles, la traversée des surfaces, il donne accès à l'image. Il se situe sur le seuil, dans l'alternance et le vacillement, provoquant le scintillement du proche et du lointain, du disparu et de sa revenance¹⁹⁷.

Cette vision spectrale du squelette dont rend compte la radiographie n'est pas sans manifester quelque chose de perdu et de conservé : la vie qui anime la chair, ici protégée dans cette photographie comme trace. Cette image intérieure, parce qu'elle suscite la visibilité de l'invisibilité, traduit justement l'expérience de la mort et sa promiscuité, sa venue prochaine : « quand au seuil de la mort, nous sommes ici engagés vers une certaine possibilité de l'impossibilité¹⁹⁸ ». Ce paradoxe exprimé par Jacques Derrida serait celui-là qui, en filigrane, rend visible le travail de la contagion propre au virus du sida, mais aussi celui qui concède à l'image, et à son statut d'empreinte, de reste, le pouvoir de fixer le temps et de triompher de la mort.

Parce qu'il met au jour, entre autres à partir d'une lecture des ombres et des reflets, la coïncidence entre la présence et l'absence, la vitalité et la mortalité, le film de Friedman discute de la mort sidéenne autour de laquelle s'instaure une pensée dialectique où tout varie, hésite et vibre. Les images foisonnantes qui le façonnent sont les traces brûlées d'une expérience singulière du sida dont le corollaire n'est plus, de manière paradoxale, la mort, mais bien la survie, la hantise, la revenance. La silhouette du mourant tout comme l'imagerie médicale démontrent bien que l'expérience de la mort agit, dans le film, tel un prétexte pour faire jaillir la vie qui anime les amants. La représentation visuelle, comme support de l'événement mortifère, maîtrise la perte relative à la mort et témoigne de l'absence, dans la mesure où celle-ci invente et configure une présence. Les ombres, tout comme les reflets associés à la photographie et au regard médical, sont des images révélées, échappées du corps en souffrance. Ayant rencontré la lumière, elles s'y lovent et s'y originent,

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ Jacques Derrida, *Apories : Mourir – s'attendre aux limites de la vérité*, *op. cit.*, p. 29.

deviennent en sorte premières et distanciées du sida. Ces images racontent ce que de la mort elles conservent et, par surcroît, créent un espace fécond dans lequel se rend visible ce qui est de l'ordre de l'invisible, de l'infigurable. De la même manière engageant-elles une lecture de la mort dont il est désormais possible de croire que le statut a changé. Pour le spectateur de *Silverlake Life*, force est d'admettre que la mort crée inévitablement de l'empreinte, de la trace. Celles-ci demeurent percevables dans le film qui s'offre comme un legs, le testament magnifique d'une mort à la fois révélée et récupérée en images. C'est précisément de cet instinct vital, de ce poulx qui habite la représentation visuelle que se réclame *Silverlake Life* : bien qu'il se fasse la révélation du désastre qu'induit le sida, il manifeste avant tout ce désir de vie, de survie des amants. Et c'est dans cette volonté de contrer la mort que le film trouve sa plus profonde résonance avec l'organisation et les structures de la visualité. En effet, les images assurent une forme de rédemption, de vie nouvelle en « constitu[ant] des réceptacles dans lesquels les figures prennent naissance, se développent, se révèlent, disparaissent, réapparaissent¹⁹⁹ ». Elles succèdent au corps et à la chair des amants voués à mourir. La preuve visuelle qui s'ajoute à ce témoignage de la mort n'en prend alors que plus d'importance, de gravité : elle offre cette dimension salvatrice que le texte littéraire, à lui seul, ne peut pas mettre au jour. Elle réévalue à la fois la nature du témoignage et la forme du journal intime également privilégiée dans le film. Si le journal intime se propose de retracer les événements d'une réalité passagère, le journal-vidéo que constitue *Silverlake Life* démontre concrètement ces événements en attestant de leur présence, de leur véracité et, sans contredit, de leur vitalité.

¹⁹⁹ Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 267.

CONCLUSION

Au cours de ce travail de recherche, nous avons voulu établir un dialogue entre les études sur la représentation visuelle et l'événement de la mort afin de mettre en lumière les liens qui les unissent. Cela a fourni l'occasion de relancer et d'approfondir les réflexions menées par Jacques Derrida autour de la difficulté de conceptualiser ce passage, cette aporie, cette « frontière de l'ultime²⁰⁰ » que représente l'expérience de la mort. À partir du film *Silverlake Life* de Peter Friedman, nous nous sommes penchée sur les modalités et les enjeux d'une représentation visuelle de la mort. Nous avons cherché à qualifier et à distinguer le rôle de l'image dans le cadre du témoignage que propose le film, lequel développe de façon complexe et rigoureuse des réflexions sur la mort qui complètent et enrichissent les théories existantes sur ce sujet.

Bien que notre mémoire se soit nourri de certaines réflexions empruntées à des théoriciens et à des philosophes qui ont fait de la mort leur sujet de prédilection, il a plutôt proposé une lecture novatrice des qualités matérielles des images dans *Silverlake Life* afin de dégager la « structure » singulière de la mort qu'elles mettent en place. Les notions d'archive, de testament et de legs ont offert des pistes pertinentes pour aborder et analyser cette présence de la mort dans le film. En effet, force a été de constater que la nature, les constituantes et les conditions d'apparition des images font écho aux dimensions testimoniale et archivistique qui bordent le film. Ainsi nous fallait-il étudier les relations entre le dispositif audiovisuel et le discours sur la mort dans *Silverlake Life*, car tous deux participent d'une même problématique,

²⁰⁰ Jacques Derrida, *Apories*, – Mourir s'attendre « aux limites de la vérité », *op. cit.*, p. 25. Cette problématique est également développée dans un volume qui prolonge les réflexions de Derrida sur la question de l'événementialité de la mort. Voir Jacques Derrida, Gad Soussana et Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, 112 p.

soit l'actualisation des concepts d'archive, d'empreinte et de trace que proposent à la fois l'expérience mortifère et l'organisation de la représentation visuelle.

Le premier chapitre, en s'engageant à retracer la genèse de la représentation visuelle, a permis l'introduction des théories convoquées dans notre mémoire, et la démonstration des liens inhérents que l'image entretient avec la mort, la perte et la disparition. La doctrine chrétienne de la résurrection christique a démontré l'importance de l'image dans son rapport au manque et à l'absence. À cet égard, nous avons suggéré que l'image tend à suppléer à l'absence (du corps, du phénomène) en offrant une nouvelle présence matérielle. Or, nous avons constaté que l'image permet et légitime la représentation de l'événement mortifère : étant elle-même « venue » de la mort, elle offre « la possibilité que quoi que ce soit, y compris de multiple ou de fluent, vienne en présence²⁰¹ ». Nous avons alors examiné différents types d'images en lien avec leur « antécédence » mortifère. À partir des observations faites, entres autres, par Roland Barthes, Rosalind E. Krauss et André Bazin, nous nous sommes attardée à l'image photographique et à « l'épreuve de vérité » à laquelle celle-ci convie : le rapport d'indicialité qui lie la photographie à l'objet photographié est sans aucune doute ce qui rapproche le plus cette médiation de la mort qui momifie, fixe et pétrifie le sujet sur pellicule.

L'image cinématographique, issue de la photographie, a été abordée en fonction du rapport de fidélité à la réalité qu'elle met au jour, mais aussi en regard du mouvement et de la durée intégrés à sa matérialité. En effet, elle tend d'abord à reproduire et à capturer le monde en ce qu'il est mouvant et vivant; elle s'attache à présenter quelques réalités palpables d'individus qui, destinés à mourir, cheminent dans le temps. En outre, si la photographie s'attarde à saisir et à confirmer l'instant de

²⁰¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 154.

la mort, le cinéma rend visible tout ce qui précède cet instant; il fait défiler la vie, y compris ce moment où celle-ci abandonne le corps.

Nous avons également observé la nature de l'image vidéographique qui se distingue par sa matérialité transmutable, laquelle invite à l'exploration de soi par le biais du travail fait à l'image. La dimension subjective et intime de la vidéo se présente, en tant que moyen d'enquête introspective, comme le « miroir de l'âme, [la] porte d'accès à une vérité intérieure²⁰² ». L'expérience du présent, de l'intimité et de la quotidienneté modèle la culture vidéographique qui, nous semble-t-il, s'appuie sur les qualités de l'autobiographie, de l'autoportrait et même du témoignage.

Parce que *Silverlake Life* accueille dans sa composition ces différents types d'images, l'examen de leurs qualités matérielles proposé dans ce premier chapitre aura donc été justifié : le film emprunte à la photographie son pouvoir de montrer et de scruter la mort, au cinéma la toute-puissance de la vie qui embrassent ses images et à la vidéo un regard subjectif, intime et privé.

Le second chapitre a examiné la mort dans *Silverlake Life* sous l'angle de l'expérience audiovisuelle. Les thèmes importants qui jalonnent le film, tels le regard, la photographie, l'affection et le visage, se sont avérés déterminants pour étudier les rapports entre mort et image privilégiés dans notre mémoire. En effet, s'ils ont permis d'exemplifier les relations entre le spectateur et l'itinéraire mortifère des amants, ces thèmes ont « réinvestigé » la question de l'irreprésentable de la mort; ils ont permis de souligner l'importance et la valeur d'une représentation visuelle de la mort. À plus forte raison, ils ont redonné à l'image sa possibilité, sa capacité de générer de nouvelles relations et de nouvelles significations. L'étude du visage sidéen, par exemple, a donné lieu à une lecture sensible de l'expérience de la mort : le visage

²⁰² Mario Perniola, *op. cit.*, p. 37.

permet au spectateur d'assister le moribond lors de son passage de l'agonie au trépas et d'en être le témoin. Également, le visage renvoie aux qualités matérielles du médium cinématographique qui entend jouer le carrefour entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort. Ce deuxième chapitre aura donc souligné la pertinence des images dans *Silverlake Life*. Celles-ci, en plus d'œuvrer à la monstration de l'irreprésentable de la maladie, donnent un sens nouveau à la mort : mourir correspond désormais à immortaliser l'expérience dans une archive qui se distingue par sa matérialité audiovisuelle.

Le troisième chapitre s'est intéressé à la manière dont le film répond aux conditions de l'archive et aux raisons qui en font un document archivistique exceptionnel qui aborde les questions du legs, de l'héritage et du témoignage. L'observation des ombres et des reflets, ainsi que des technologies de l'imagerie médicale a mis au jour une discussion autour du film comme legs de la mort. En effet, l'événement de la mort a été visité, dans *Silverlake Life*, sous l'angle de la dimension résiduelle. Les images, en présentant cette dialectique entre présence et absence, apparition et disparition, ont renversé ce présupposé selon lequel la mort signifie la fin, l'arrêt. Par conséquent, elles ont manifesté leur pouvoir, leur devoir de vie, de continuité, de revenance. Une question s'insinue pourtant : si, comme le prétend Véronique Mauron, « les images donne[nt] la vie ²⁰³ » et préservent la présence du mort hors de la destruction, assurent-elles aussi une forme de rédemption, de rachat où l'expérience de la mort est alors dissoute ?

Il appert que le témoignage des amants trouve sa justification dans tout ce que l'image cinématographique offre de possibilités reviviscentes. S'il débute avec la perte et la mort, *Silverlake Life* s'amorce surtout avec l'édification du souvenir du disparu. Il lui offre, bien sûr, une part de visibilité, mais surtout lui restitue, dans

²⁰³ Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 267.

l'ordre de la représentation, une présence que nous pouvons qualifier de matérielle. Dès lors, l'image fait aussi, en le résolvant, le parcours qu'intime le travail du deuil. Elle met en relation les pièces disjointes du rituel funéraire du défunt : en révélant sa mort, elle œuvre aussi à réunir, à rassembler et à conserver les traces du disparu afin que circule, survivante, sa présence.

S'il nous fallait cristalliser nos réflexions dans l'usage d'un seul concept, nous proposerions l'*image-mort*, pour autant que celui-ci reflète l'expérience aporétique de la mort en images. Or, l'*image-mort* recoupe tout ce qui fait l'image et lui confère son pouvoir de bouleversement. Il évoque le choc de la présence et de l'absence confondues, le paradoxe de la vie et de la mort étroitement chevillées, la réciprocité entre le reste et le rien, etc. Mais surtout ce concept, en réinvestissant la terminologie associée à la mort, donne à penser la *mourance* en termes de mouvance. N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'attestent les paroles de Massi recueillant les cendres éparpillées de son amants? : « Tom, you're all over the place, now ». Les contradictions qui façonnent l'*image-mort* expriment l'expérience aiguë, l'extrême limite où se situe tout homme aux abords de la mort, là où l'agonie trouve d'ailleurs son mode le plus violent. Ainsi ce concept manifeste-t-il la « double distance²⁰⁴ » présente dans chaque image, c'est-à-dire la lutte, similaire à celle du moribond, pour contrer la mort et conserver la vie.

Témoignage de la mort et célébration de la vie, *Silverlake Life* est aussi un hymne à la visualité, laquelle se révèle être un « envers » de la mort. Les images, si elles rappellent sans fin que les amants vont mourir, ouvrent pourtant un lieu dans

²⁰⁴ Nous empruntons cette formulation à Georges Didi-Huberman dans *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Éditions Macula, 1993, p. 222.

lequel survivre prend tout son sens. Se présentant comme ce qui reste de ce qui n'est plus, elles constituent sans doute ce véritable mausolée où repose le défunt.

APPENDICE



Figure 1.1 Oeil tuméfié de Joslin

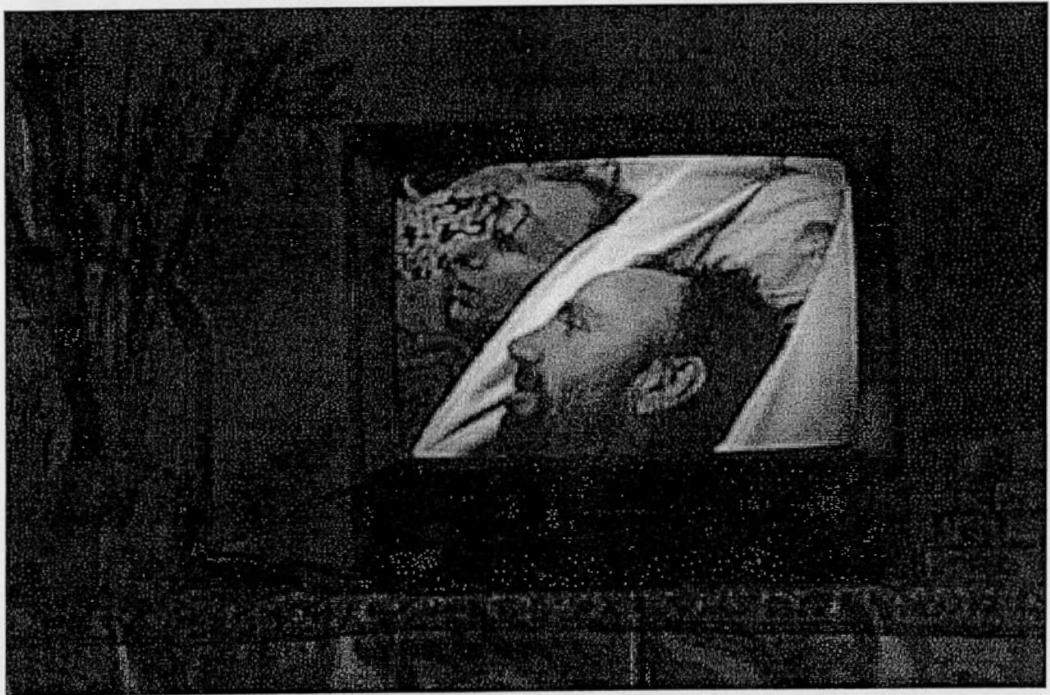


Figure 1.2 Importance des médiations audiovisuelles. Mise en scène de l'archive



Figure 1.3 Silhouette moribonde. Figuration de la trace et de l'empreinte

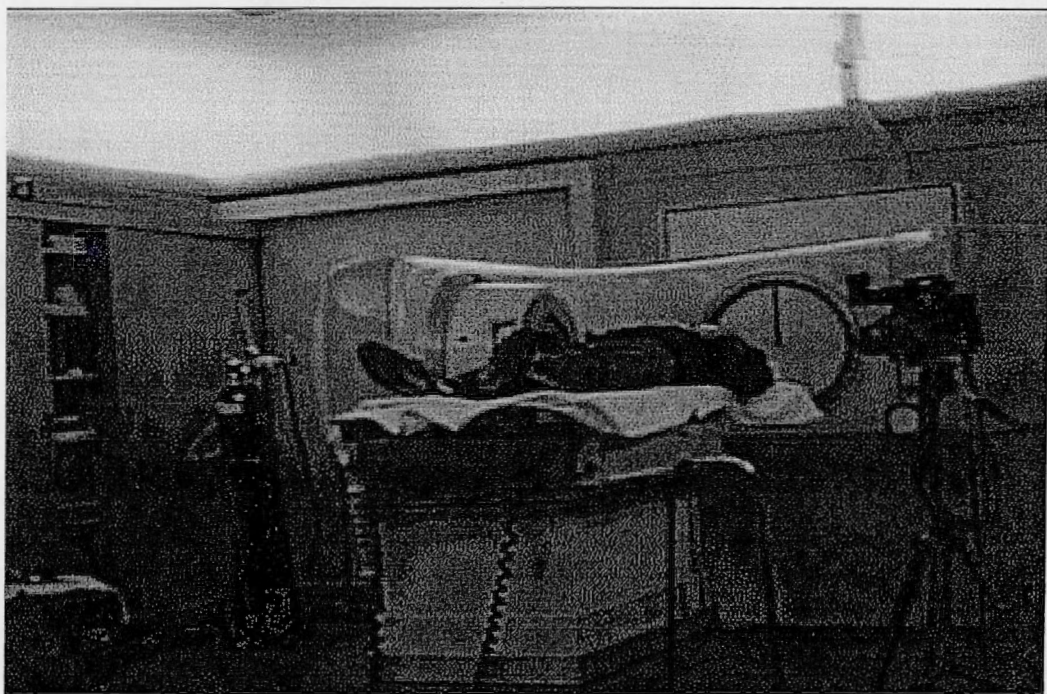


Figure 1.4 Technologies et imagerie médicale

BIBLIOGRAPHIE

1. Filmographie, vidéographie

FRIEDMAN, Peter et Tom Joslin, *Silverlake Life : The View From Here*, film, 35 mm, coul., 99 min, États-Unis, 1993.

GUIBERT, Hervé, *La pudeur et l'impudeur*, film, coul., 58 min, France, 1991.

KIAROSTAMI, Abbas, *Le goût de la cerise*, film, coul., 95 min, France/Iran, 1997.

JARMAN, Derek, *Derek Jarman's Blue*, film, coul., 78 min, Angleterre, 1993.

LANZMANN, Claude, *Shoah*, film, coul., 556 min, France, 1985.

SULLIVAN, Nelson, *Walk to the Pier. The Last day*, vidéo, 16 mm, coul., 29 min, États-Unis, 1989.

VALIQUETTE, Esther, *Le singe bleu*, vidéo, coul., 30 min, prod. Josée Beaudet, Studio F-Regards de femmes, Canada, ONF, 1992.

2. Corpus critique

A) Principales études sur *Silverlake Life : The View from Here*

CHAMBERS, Ross, « An education in seeing : *Silverlake Life* », *Facing it. Aids diaries and the death of the author*, Michigan, University of Michigan Press, 1998, p. 61-80.

D'AMOURS, Isabelle, « Photographie et vie dans *Silverlake Life* », *Postures. Critique littéraire*, Dossier « Écriture et sida », vol. 2, 1998, p. 81-92.

PHELAN, Peggy, « Dying man with a movie camera : *Silverlake Life : The View from here* », *GLQ : A journal of lesbian and gay studies*, vol. 2, n° 4, 1995, p. 379-398.

SECKINGER, Beverly et Janet Jakobsen, « Love, death and videotape : *Silverlake Life* », dans Chris Holmlund et Cynthia Fuchs (dir. publ.), *Between the sheets, in the streets. Queer, lesbian, gay documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 144- 172

B) Corpus théorique général

AGACINSKI, Sylviane, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2000, 207 p.

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990, 118 p.

_____, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003, 192 p.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992, 219 p.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Histoire », 1975, 237 p.

_____, *L'homme devant la mort. 1. Le temps des gisants*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Histoire », 1977, 304 p.

_____, *L'homme devant la mort. 2. La mort ensauvagée*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Histoire », 1977, 343 p.

BALAZS, Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Éditions Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1972, 294 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil et Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.

_____, *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1982, 282 p.

BAXER, Rob, *The art of Aids*, New York, Continuum publishing compagny, 1994, 255 p.

BAZIN, André, « Mort tous les après-midi », *Cahiers du cinéma*, n° 7, décembre 1951, p. 63-65.

_____, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002, 369 p.

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Mobile matière », 1987, 347 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'arrêt de mort*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1980, 126 p.

_____, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 93 p.

_____, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1998, 376 p.

BLOUIN, Claude R., *Le chemin détourné. Essai sur Kobayashi et le cinéma japonais*, Montréal, Éditions Hurtubise/HMH, coll. « Brèches », 1982, 277 p.

BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle : essai sur le cinéma*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1982, 156 p.

BROPHY, Sarah, *Witnessing AIDS. Writing, testimony, and the work of mourning*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Cultural spaces », 2004, 271 p.

BROSSAT, Alain et Jean-Louis Déotte (dir. publ.), *L'époque de la disparition : politique et esthétique*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2000, 341 p.

_____, *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, coll. « Esthétiques », Paris, Éditions L'Harmattan, 2002, 345 p.

CHAMBERS, Ross, *Facing it. AIDS diaries and the death of the author*, Michigan, University of Michigan Press, 1998, 145 p.

CHÂTEAUVERT, Jean, « Avoir-été-là », *Cinéma : acte et présence*, Québec, Éditions Nota Bene et Lyon, Centre Jacques Cartier, coll. « Sciences humaines/Cinéma », 1999, p. 41-50.

CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, 233 p.

- CURRIE, Gregory, « Film, Reality, Illusion », dans David Bordwell et Noël Carroll (dir. publ.), *Post-Theory. Reconstructing film studies*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, 564 p.
- DA VINCI, Leonardo, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, Éditions Berger Levrault, 1987, 365 p.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, 526 p.
- DE DUVE, Pascal, *Cargo Vie*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1993, 192 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 297 p.
- _____, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- _____, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, 188 p.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, 396 p.
- _____, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 436 p.
- _____, *Feu la cendre*, Paris, Éditions des femmes, 1987, 64 p.
- _____, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1995, 154 p.
- _____, *Apories : Mourir – s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Éditions Galilée, 1996, 140 p.
- _____, *Demeure*, Paris, Éditions Galilée, 1998, 144 p.
- _____, Gad Soussana et Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, 112 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, coll. « Scènes », 1982, 303 p.

- _____, *Devant l'image : question posée aux fins de l'histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 332 p.
- _____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, 208 p.
- _____, *Le cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Éditions Macula, 1993, 243 p.
- _____, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, 286 p.
- _____, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, 244 p.
- _____, *Le génie du non-lieu : air, empreinte, poussière, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, 156 p.
- _____, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.
- _____, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 235 p.
- _____, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, 84 p.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nathan Université », 1990, 309 p.
- DURAS, Marguerite, *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, Éditions P.O.L., 1987, 158 p.
- ELKINS, James, *Pictures of the body. Pain and Metamorphosis*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999, 374 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception, mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, 255 p.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989, 152 p.
- FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, 332 p.

- FELMAN, Shoshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », dans Michel Deguy (dir. publ.), *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Paris, Éditions Belin, 1990, p. 55-145.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 318 p.
- GARNEAU, Michèle, « L'image du trépas », *Intermédialités*, n° 2 (« Raconter »), Montréal, automne 2003, p. 133-153
- GILMAN, Sander L., *Disease and representation : Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988, 320 p.
- GODARD, Jean-Luc, *Entretien (1962). Godard par Godard (tome 1)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, 638 p.
- HABIB, André, « “La mort au travail”. L'épreuve de la mort au cinéma (I) », *Hors-Champ*, août 2002, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=1, p. 1-10.
- , « “La mort au travail”. L'épreuve de la mort au cinéma (II) », *Hors-Champ*, août 2002, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=93, p. 1-6.
- HANHARDT, John, *Video Culture*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1986, 296 p.
- HAYER, William Wendell, *The body of this death. Historicity and sociability in the time of AIDS*, Stanford, California, Stanford University Press, 1996, 221 p.
- HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, 431 p.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, 589 p.
- ISHAGPOUR, Youssef, *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1982, 309 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Éditions Flammarion, 1977, 474 p.

- KIS, Danilo, *L'encyclopédie des morts. Nouvelles*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 190 p.
- KOSELLECK, Reinhart, « Les monuments aux morts, lieux de fondations de l'identité des survivants, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard et Seuil, coll. « Hautes études », 1997, p. 136-159.
- KRACAUER, Siegfried, *Theory of film : the redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960, 364 p.
- KRAUSS, Rosalind E., *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, 222 p.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre 1. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 315 p.
- LAVAUD, Laurent, *L'image*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Corpus », 1999, 247 p.
- LAURENS, Camille, *Cet absent-là. Figures de Rémi Vinet*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, 103 p.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Pays-Bas, Éditions La Haye, 1971, 284 p.
- _____, *La mort et le temps*, Paris, Éditions L'Herne, 1991, 155 p.
- LINARD, Monique et Irène Prax, *Images vidéo, images de soi ou Narcisse au travail*, Paris, Éditions Dunod, coll. « Organisation et sciences humaines », 1984, 242 p.
- LONDE, Albert, *La photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Éditions Masson, 1896, 546 p.
- MARIN, Louis, « Les femmes au tombeau. Essai d'analyse structurale d'un texte évangélique », *Langages*, n° 22, vol. VI, 1971, p. 39-50.
- _____, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1993, 265 p.

- MAURON, Véronique, *Le corps évanoui, les images subites*, Paris, Éditions Hazan, 1999, 271 p.
- _____, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Hazan, 2001, 268 p.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, 370 p.
- MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1996, 295 p.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, 372 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, 181 p.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2002, 347 p.
- PANOFSKY, Erwin, « De L'Égypte au Tombeau des Néréides », *La sculpture funéraire : de l'Égypte ancienne au Bernin*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, p. 11-25.
- PARFAIT, Françoise, « Le vidéographique, espace de la disparition », *Synesthésie*, n° 8, « L'image d'art contemporaine », www.synesthesie.com/syn08/parfait.rtf, p. 1-7.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Cinéma*, Paris, Éditions Payot, 1976, 158 p.
- PHELAN, Peggy, *Mourning Sex : performing public memories*, London et New York, Routledge Editions, 1997, 187 p.
- PERNIOLA, Mario, « Les vidéo-cultures comme miroirs », *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans les arts*, Paris, Éditions La lettre volée, coll. « Essais », 1995, p. 35-53.
- PONTBRIAND, Chantal, *Communauté et gestes*, Montréal, Éditions Parachute, 2000, 102 p.

ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, 137 p.

ROY, Lucie, « Langage cinématographique et faillibilité », *Cinémas*, vol. 4, n° 3, 1994, p. 99-117.

_____, « Les mémoires mouvantes du cinéma : Essai », *Cinéma : acte et présence*, Québec, Éditions Nota Bene et Lyon, Centre Jacques Cartier, coll. « Sciences humaines/Cinéma », 1999, p. 125-142.

SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique. La Trinité*, tome II, question 43, article 7, trad. H.-F. Dondaine, Paris, Éditions Tournai, Rome, Éditions Desclée et Cie, 1963, 467 p.

SAOUTER, Catherine, *Images et société. Le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2003, 182 p.

SCARRY, Elaine, *The body in pain. The making and unmaking of the world*, Oxford, Oxford University Press, 1985, 385 p.

SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1997, 91 p.

SHOHAT, Ella, « Lasers for ladies : Endo discourse and the inscription of science », *Camera Obscura*, n° 29, 1993, p. 26-38.

SONTAG, Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1979, 105 p.

_____, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, 123 p.

_____, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, 240 p.

TARKOVSKI, Andrei Arsenevich, *Le temps scellé : de l'enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, 234 p.

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. « L'Inconscient à l'œuvre », 1996, 187 p.

VERNANT, Jean-Pierre, *Figures, Idoles, Masques*, Paris, Éditions Julliard, 1990, 246 p.

_____, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Éditions La Découverte, 1996, p. 325-338.

_____, « La mort ou les morts? », *Autour des morts. Mémoire et identités, Actes du V^e colloque international sur la sociabilité*, Rouen, 19 au 21 novembre 1998, Presses de l'Université de Rouen, 2001, p. 7-10.

VILLENEUVE, Johanne, « L'histoire du cadavre (Essai sur la rencontre du regard et de l'événement de la mort) », *L'image de la mort : aux limites de la fiction. L'exposition du cadavre*, Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal, novembre, 1994, p. 49-57.